Historia de la estética

I. La estética antigua

Akal / Arte y estética

Władysław Tatarkiewicz

Desde su publicación, la Historia de la estética, de W. Tarkiewicz se ha convertido en hito único y difícilmente superable en su carácter de manual de esta disciplina. Presentado en tres volúmenes (La estética antigua, La estética medieval, La estética moderna) y traducido a todas las lenguas cultas del mundo, el texto es una sistemática presentación de los conceptos estéticos elaborados por el pensamiento europeo, de su esencia, de su evolución, de su desarrollo y de sus mutuas relaciones. La obra de Tatarkiewicz no se limita, sin embargo, a la estética general de los filósofos, sino que incluye también la estética de los teóricos del arte y de los artistas, en este caso no sólo la expresada en sus palabras, sino también la que puede ser deducida de sus obras.
Novedad fundamental de este libro es la presentación de la colección de fuentes sobre las que se basa. Las historias publicadas hasta ahora, salvo pequeñas excepciones, no solían incluir textos originales. Tatarkiewicz presenta, sin embargo, varios centenares de textos, en su versión original y en traducción realizada directamente.
La Historia de la estética de Tatarkiewicz es ya un clásico del siglo XX apreciado tanto por la claridad de su exposición, como por la profundidad de sus análisis, que en todo instante reponden a la máxima de su autor: «siempre quiero precisar las nociones y aclarar las ideas, pero nunca guiar las mentes hacia un solo modo de pensar».

Wladyslaw Tatarkiewicz

(Varsovia, 1886-1980) pertenece a la generación excepcional de grandes espíritus humanistas del siglo XX caracterizados tanto por su agudeza intelectual, como por su fuerza moral. Hijo de un notable escultor, dejó pronto su país natal para continuar sus estudios en Europa occidental, realizando su tesis doctoral sobre los principios de la filosofía aristotélica. De vuelta a su país natal, fue profesor de filosofía y de estética en las principales universidades polacas, hasta que obtuvo la cátedra de Varsovia, como sucesor del notable profesor Poznan.
Después de los sucesos de la segunda guerra mundial, fue elegido miembro del Comité internacional de estética, tomando parte desde entonces en todos los congresos internacionales de esta disciplina hasta el celebrado en Darmstad en 1976. Miembro de honor de numerosas instituciones internacionales de filosofía, sus publicaciones de historia de esta disciplina y sus obras sobre estética han tenido verdadero éxito internacional. Conocedor de todos los estilos y de todas las épocas fue especialmente un apasionadodel mundo clásico, al que dedicó profundose importantes estudios. Pocos meses antes de su muerte, apareció su último libro, Recuerdos, donde hacía repaso de su larga vida de profesor y filósofo.

-akal-
CLÁSICOS

Maqueta: RAG

Motivo de portada: Praxíteles, *Apolo Sauroctono*

Título original: *Historia Estetyki*

© PWN-Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

Para todos los países de habla hispana:

© Ediciones Akal, S. A., 2000

1.ª edición. 1987

2.ª edición. marzo 2000

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-7600-240-8

Depósito legal: M. 12.590-2000

Impreso en MaterPrint, S. L.

Colmenar Viejo (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

Wladyslaw Tatarkiewicz

HISTORIA DE LA ESTÉTICA

I. LA ESTÉTICA ANTIGUA

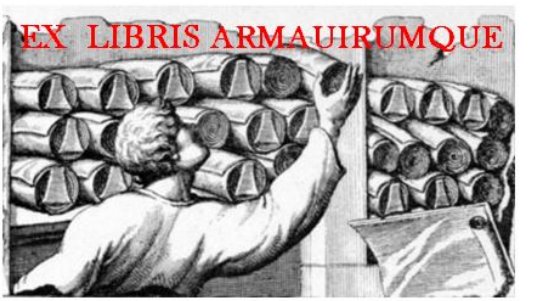
Traducción del polaco

Danuta Kurzyca

Traducción del latín y griego

Rosa M.ª Mariño Sanchez-Elvira
Fernando García Romero

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



akal
EDICIONES

Preámbulo

En el siglo pasado, cuando se conocían relativamente pocas fuentes de estética antigua, se elaboraba atrevidamente la totalidad de su historia. Fue entonces cuando se escribieron la mayoría de los libros sobre estética y cuando nacieron las mejores obras concernientes a esta disciplina (Zimmermann, Vischer, Schasler, Bosanquet, Müller, Walter). En cambio en este siglo, cuando las fuentes fueron considerablemente ampliadas y surgió gran cantidad de elaboraciones monográficas, son muy escasos o casi han desaparecido los trabajos que abarquen la totalidad de la historia de la estética o, por lo menos, de algunas de sus etapas. En el siglo XX la historia de la estética europea fue elaborada una sola vez (por K. Gilbert y H. Kuhn) y además en un libro destinado más a la lectura que al estudio. Otro trabajo —de Baeumler— quedó sin terminar. La amplia obra de De Bruyne no fue pensada como una historia completa de la estética (llega hasta el Renacimiento) y además es un libro poco accesible ya que está escrito en lengua flamenca.

En lo que respecta a la historia de la estética antigua, para la cual se han reunido abundantes fuentes y se ha realizado multitud de trabajos preparatorios, no se hizo en nuestro siglo ninguna elaboración completa, salvo el tratado de K. Svoboda, un tratado muy bueno, pero, desgraciadamente, muy general. La última y la más detallada obra sobre estética, la de Walter, es del siglo pasado. Mejor elaborada está en cambio la estética de los siglos medievales y eso gracias al esfuerzo de un solo hombre, De Bruyne.

El presente libro intenta emprender esa tarea tan olvidada por los investigadores: elaborar la totalidad de la historia de la estética europea. Aspira a ser una sistemática presentación de los conceptos estéticos existentes en todas las etapas de su evolución, su esencia, desarrollo y sus mutuas relaciones. Se procura cumplir esta tarea a pesar de ser conscientes de las dificultades que encierra, abarcándose en los dos primeros tomos la estética de la antigüedad y del medievo, que constituyen la mitad del trabajo desarrollado y atañen a lo que podríamos llamar la «vieja estética». La «nueva» estética se estudia en el tomo tercero de la obra.

El presente trabajo cumple sus fines de manera algo distinta por lo menos en dos aspectos —de como lo solían hacer las obras anteriores que trataban sobre la historia de la estética. Primero, el tema a tratar ha sido ampliado. No se limita a la estética general de los filósofos sino que incluye también la más detallada estética de los teóricos del arte: la teoría de la poesía, de la música y de las artes plásticas. Asimismo, se toma en consideración la estética de los artistas, no sólo la expresada

en sus palabras sino también la que puede ser deducida de sus obras, por lo menos en las creadas en los momentos más culminantes de la Historia.

En segundo lugar, este trabajo trata de coordinar la presentación de la historia de la estética con una colección de fuentes sobre las cuales se basa. Los compendios publicados hasta ahora, salvo pequeñas excepciones, no solían incluir textos originales. Se presentaban sólo textos referentes a la historia de arte antiguo (Overbeck), pero eran textos completamente distintos, no hay entre ellos ni uno que sea de importancia para la historia de la estética. Solamente serían de interés algunos de los textos compuestos por los medievalistas (Mortet-Deschamps, Gilmore Holt) concernientes a la historia del arte medieval. La *Grande Antología Filosófica* italiana contiene textos de la historia de la estética, tanto de la antigua como de la medieval, mas es tan solo una selección y se publica solamente en su traducción al italiano. La única amplia colección de textos que tratan de la historia de la estética antigua se encuentra en la literatura soviética, editada por W. F. Asmus que publica, en traducción al ruso, la totalidad o casi la totalidad de las obras de los principales estetas antiguos: Platón, Aristóteles, Horacio, un vasto fragmento de las *Enéadas* de Plotino, numerosos poemas de Homero y Aristófanes así como 33 fragmentos de obras de otros autores. Está por aparecer una antología de textos estéticos de la antigüedad en lengua alemana. Al juzgar por la información proporcionada por el editor, el dr. J. Krüger, su trascendencia será tan grande como la de la antología soviética. El mayor experto en estética medieval, E. De Bruyne, tenía prevista una colección de textos originales, pero —como escribe en la introducción a su obra— abandonó su proyecto.

La colección de textos originales incluidos en este trabajo presenta dichos textos en su versión original y en traducción. Se presentan también textos de autores menos conocidos que, sin embargo, ocupan un puesto relevante en la historia del pensamiento estético. Esta ampliación trae como consecuencia que el número de textos reunidos en la *Historia de la estética* sea de varios centenares. En esta colección no se publican la totalidad de los tratados pertenecientes a la historia de la estética, sino las frases o fragmentos que de manera más breve y más clara formulan las ideas estéticas.

La aspiración del autor ha sido presentar una colección lo más completa posible, pero que no contuviera textos innecesarios. En la antigüedad y más aún en los siglos medievales, algunas de las ideas estéticas, en especial las consideradas como las más importantes, fueron repetidas varias veces y por varios autores. Por esta razón, citar todos esos textos, incluso los de contenido más significativo, resultaría monótono e inútil. En vista de ello, el autor no sólo trató de encontrar antiguos textos de la historia de la estética, sino que también realizó una selección de ellos, una selección de las ideas mismas (las realmente importantes), así como de los escritores (los que fueron los primeros en expresar una idea y aquellos que lo hicieron de manera más acertada). No fue tarea fácil y el autor se dará por satisfecho con haber preparado el terreno para una futura y mejor elaboración de la historia de la estética.

Al escribir el libro, el autor pensaba menos en proporcionar una lectura a los que se interesan por la estética que en ofrecerles una información lo más amplia posible, en la que puedan encontrar problemas de interés y soluciones útiles. Dado que la información es muy abundante, el autor procuró darla de tal forma que sea fácil servirse de ella y encontrar lo preciso. El libro está subdividido en pequeños fragmentos provistos de subtítulos. Asimismo están titulados los textos originales, incluyéndose en cada tomo un índice onomástico.

El autor no habría podido realizar su tarea si no hubiera sido por la ayuda de su esposa y de sus colegas, mostrándose particularmente agradecido por la valiosa

colaboración del profesor Wladyslaw Madyda. Sin su ayuda no hubiese sido posible la elaboración de los textos antiguos y su fijación filológica. En cuanto a otros problemas específicos, el autor se sirvió de los consejos de numerosos colegas, filólogos clásicos y medievalistas, así como de la ayuda de las Cátedras de Filología Clásica de la Universidad Jaguellona de Cracovia y de la Universidad de Varsovia. También agradecemos la inapreciable cooperación de la Cátedra de Historia de Arquitectura y de Arte de la Politécnica de Varsovia y de los profesores encargados de la elaboración del Diccionario del Latín Medieval de la Academia de Ciencias Polaca de Cracovia. Los índices han sido compuestos por los profesores de la Cátedra de Estética de la Universidad de Varsovia.

En la segunda edición (que difiere en algunos detalles de la primera y en la que se añaden cierta cantidad de textos originales), el autor ha aprovechado las valiosas observaciones del profesor H. Elzenberg.

Introducción

I

1. *Estudios sobre la belleza y estudios sobre el arte.* Al principio la estética avanzaba por diversos caminos, dedicándose tanto a la teoría de la belleza como a la teoría del arte, tanto a la teoría de los objetos estéticos como a las experiencias estéticas, valiéndose unas veces de explicaciones y otras de preceptos.

Se suele definir la estética como el estudio de la belleza. Sin embargo, algunos estetas, afirmando que el concepto de belleza es indefinido y ambiguo y que por lo tanto, no sirve para la ciencia, se orientan hacia el arte y definen la estética como un estudio del arte. Otros, que quieren tratar tanto de lo bello como del arte, separan estos campos ocupándose de ambos.

Los dos conceptos, el de lo bello y el del arte, tienen indudablemente diferentes alcances. La belleza no sólo se halla en el arte y el arte no sólo aspira a la belleza. Ambos conceptos abarcan distintos problemas: la belleza tiene los suyos y el arte también. En algunos períodos de la historia no se percibía en absoluto ningún vínculo entre la belleza y el arte. Los antiguos se ocupaban tanto de la teoría de la belleza como de la ciencia del arte, pero las estudiaban por separado, pues no veían ningún fundamento para unirlas.

No obstante, con el tiempo, de las discusiones sobre el arte surgieron tantos pensamientos sobre la belleza, y tantos pensamientos sobre el arte nacieron de las reflexiones sobre lo bello, que resulta imposible separarlos. Si la antigüedad desunió lo bello y el arte, los tiempos posteriores los acercaron interesándose, sobre todo, por la belleza artística y el aspecto estético del arte. El acercamiento de las dos disciplinas es un rasgo característico de la historia de la estética. El esteta puede escoger los problemas y ocuparse de la belleza o del arte, pero la estética como totalidad abarca tanto los estudios de lo bello como los del arte, y por consiguiente podemos hablar de un dualismo.

2. *Estudio de la belleza y de las experiencias estéticas.* Suele entenderse la estética como un estudio del arte y de sus objetos, un estudio que comprende también reflexiones sobre experiencias estéticas. Incluso a aquellos que estaban convencidos de que el tema exclusivo de la estética era investigar la belleza objetiva, sus investigaciones les llevaron a cuestiones subjetivas. No hay ninguna cosa que un día alguien no haya considerado bella, ni hay tampoco cosa alguna a la que alguien no haya negado en alguna ocasión su belleza. Para cada uno es bello todo o no lo es nada, según la actitud que se tome, sea ésta o no una actitud estética. Por lo tanto, muchos estetas llegaron finalmente a la convicción de que el concepto fundamental

de su ciencia no es la belleza, sino la actitud estética y la experiencia de lo bello, siendo la investigación que realizan una tarea correspondiente a la estética. Hay quienes se limitan a afirmar que la estética es un estudio exclusivo de la experiencia estética y que puede ser una ciencia siempre y cuando tenga carácter psicológico. Aunque tal actitud es bastante problemática, en todo caso, es justo que en la estética, junto a cuestiones objetivas, haya sitio para tratar las experiencias subjetivas. Y si es así, la estética tendrá un segundo dualismo, igual de inevitable que el primero, porque también en esta ocasión ambos grupos de problemas se unen, condicionan y complementan.

Éste dualismo de la estética puede expresarse también a través del contraste entre lo bello natural y lo bello artificial. La participación del hombre en la belleza es diversa: en unos casos crea lo bello y el arte, en otros los valora. En unas ocasiones se trata de la participación del artista, en otras del receptor y crítico. La participación del hombre en la belleza y en el arte es también, en unos casos, la participación del individuo, y en otros la de un grupo social; en parte constituye un tema de la psicología de la belleza y del arte, y en parte también, su sociología.

3. *Descripciones y normas de estética.* Muchas obras que tratan de la estética son de carácter empírico, no hacen más que establecer y generalizar los hechos: describen las propiedades de las cosas que consideramos bellas y las observaciones que suscitan en nosotros. Otros libros sobre estética contienen no sólo estas afirmaciones sino también recomendaciones referentes a cómo se debe obrar para crear un arte válido y una verdadera belleza, y para evaluarlos debidamente. Junto con las observaciones del esteta contienen también postulados, es decir, además de las descripciones, las normas. Es éste ya un tercer dualismo. Tiene, en parte, carácter descriptivo y registrador: registra los hechos, sean psicológicos, sociales o históricos. En otras palabras, la estética puede ser normativa además de descriptiva.

Las investigaciones empíricas, sobre todo al seguir un buen método, pueden proporcionar en la estética, igual que en otras ciencias, resultados objetivos y universalmente válidos. Tales resultados los pueden proporcionar también las normas, siempre y cuando estén basadas sobre investigaciones empíricas.

No obstante, el problema es que no siempre ocurre así. Los resultados emanan en parte de los postulados y no de las investigaciones de los gustos que prevalecen en un momento dado, en un ambiente y en un esteta determinado. Las investigaciones sirven para la teoría universal del arte mientras que las normas, por lo menos en parte, sirven para la política del arte, es decir, para defender una de las posibles maneras de su interpretación. Demócrito, al demostrar que la perspectiva cambia en los ojos del espectador la forma y el color del objeto, hizo una contribución a la teoría del arte, mientras que Platón, al exigir que el artista no tomase en cuenta la perspectiva y presentase las cosas como son y no como las vemos, practicó la política del arte. En otras palabras, las enunciaciones de la estética son expresión o del conocimiento o del gusto.

4. *Los hechos y las explicaciones.* La estética, igual que cada ciencia, procura, sobre todo, establecer las propiedades de las cosas que investiga: cuáles son las propiedades de la belleza, cuáles las del arte, cómo la belleza afecta a la gente, cómo nace el arte y cómo se desarrolla. Pero trata también de explicar estas propiedades: por qué la belleza afecta de cierta manera, por qué surgió el arte y por qué tiene esas formas y no otras. La estética explica la influencia de la belleza psicológicamente y, a veces, fisiológicamente; las formas del arte las explica históricamente y a veces sociológicamente. Aristóteles, al afirmar que las cosas son bellas cuando tienen el tamaño adecuado, pretendió establecer un hecho cierto. Y lo explicó diciendo que las cosas pueden gustar sólo cuando se dejan abarcar con una sola mirada. Al afir-

mar que el arte es intuición, Aristóteles estableció (acertada o no acertadamente) otro hecho, y lo explicó diciendo que en el hombre existe una tendencia natural hacia la imitación. En general la estética antigua se concentraba más en establecer los hechos, mientras que la moderna pone más esfuerzo en explicarlos. No cabe duda de que en la estética encontramos este cuarto dualismo que, por cierto, es el más natural y propio de la gran mayoría de las ciencias.

5. *El arte y la literatura.* La estética, igual que casi todas las ciencias, trata de llegar a los enunciados más generales, pero también trata de penetrar en los particulares. Tiene por tanto dos aspectos, uno general y otro particular. Cada arte suministra a la estética el material para sus investigaciones sensoriales y como son artes distintas, las teorías de la poesía, de la música y de las artes plásticas, se desarrollan por distintos caminos. No sólo las diferencias sino también las oposiciones separan las artes plásticas de la poesía; las primeras son accesibles directamente para los sentidos mientras que la poesía se basa en símbolos lingüísticos. Es natural que las distintas teorías e ideas estéticas difieran entre sí, ya que provienen de diferentes campos: unas de la literatura, otras de la estética en el sentido estricto de la palabra; unas interpretan el mundo de las imágenes sensoriales, otras el de los símbolos intelectuales.

El esteta actúa conforme a sus preferencias, sigue en sus investigaciones uno u otro camino, y dedicándose preferentemente a la belleza o al arte, a los objetos o a las experiencias estéticas, ofrece descripciones o recomendaciones, trabaja en el campo de la psicología o de la sociología del arte, practica la teoría o la política estética, establece los hechos o los explica. En cambio el historiador, queriendo presentar el pasado de su ciencia, debe investigar y abarcar todos estos campos. Y así, uno de los fenómenos históricos esenciales es el cómo los conceptos del arte y de la belleza iban acercándose paso a paso, cómo los estudios de la belleza eran substituidos por los estudios de las experiencias estéticas, cómo iban entrando en el campo de la estética los motivos psicológicos y sociológicos, cómo las descripciones iban suplantando las normas y las explicaciones interpretando los hechos.

II

6. *El alcance de la historia de la estética.* El historiador de la estética ha de servirse de varios medios. No es suficiente el estudiar los antiguos conceptos estéticos, el tomar sólo en consideración lo que llevaba el nombre de la estética, lo que pertenecía a la desgajada disciplina estética que hablaba *expresis verbis* de la belleza del arte. Tampoco lo es el atenerse sólo a los enunciados pronunciados explícitamente. El historiador deberá tener en cuenta los gustos y costumbres vigentes en una época dada y las obras de arte nacidas en ella; tendrá que recurrir no sólo a la teoría sino también a la práctica, a las artes plásticas y a la música, a la poesía y a la oratoria.

A) Si la historia de la estética abarcara únicamente lo que aparecía bajo tal nombre, hubiera empezado muy tarde porque, como es sabido, el término fue empleado por primera vez por A. Baumgarten en 1750. Empero las cuestiones mismas, bajo otro nombre, fueron discutidas mucho antes. El nombre no tiene importancia, incluso desde que se formó no todos se atenían a él. La gran obra estética de Kant, aunque medio siglo posterior a la de Baumgarten, se llama «la crítica del juicio», y el nombre de «estética» Kant lo aplicaba a algo completamente distinto: al hablar de la estética se refería a una parte de la teoría del conocimiento, a la teoría del espacio y del tiempo.

B) Si se tratara la historia de la estética como historia de una disciplina independiente, habría que empezarla tan sólo en el siglo XVIII y sería una historia breve que abarcaría apenas dos siglos. Sin embargo, antes de que surgiera una disciplina especial de la belleza se habló de ella, aunque dentro de los límites de otras disciplinas. En numerosas ocasiones los problemas de lo bello estaban fundidos con la filosofía general, como, por ejemplo, lo hiciera Platón. Ni siquiera Aristóteles aisló la estética, aunque tanto hizo por ella.

C) Si en la historia de la estética se incluyeran sólo los pensamientos expuestos en tratados dedicados exclusivamente a lo bello, sería un criterio demasiado superficial de seleccionar el material y faltarían en la historia de la estética varios eslabones importantes. No sabemos si los pitagóricos, que ejercieron una profunda influencia en la historia de la estética, escribieron tratados sobre ella. Platón escribió un tratado sobre lo bello, pero sus ideas principales al respecto las presentó en otros trabajos. Aristóteles, por su parte, no escribió ningún tratado así. San Agustín sí escribió uno, pero se ha perdido. Tomás de Aquino no sólo no escribió ningún tratado sobre lo bello sino que no le dedicó ni un capítulo de sus escritos y, no obstante, en unas observaciones sueltas dijo más al respecto que otros en libros enteros dedicados al tema.

Al reunir el material, la historia de la estética no puede guiarse por criterios externos, como el nombre o la disciplina científica de cuyas fuentes se sirve; ha de guiarse por los problemas y tomar en consideración todo pensamiento que se refiera a ellos y que utilice sus conceptos, aunque aparecieran bajo otros nombres y dentro de los límites de otras disciplinas. Cuando lo haya hecho, resultará que la reflexión estética comenzó más de dos mil años antes de que se adoptara para ella un nombre especial y de que se declarase disciplina científica independiente. Ya en aquel entonces surgían cuestiones semejantes que incluso eran resueltas de manera parecida a la que más tarde tomaría el nombre de «estética».

7. La historia de los conceptos y la historia de los nombres. D) Deseando presentar el desarrollo del pensamiento humano sobre la belleza, el historiador no puede atenerse exclusivamente a la palabra «bello», ya que dicha concepción aparecía bajo distinta terminología, a veces sin emplear esta palabra. Especialmente en la estética antigua se habló más de la armonía, la symmetria [4] y la euritmia que de la belleza. Y viceversa: se empleaba la palabra «bello» aunque se trataba de algo distinto a como nosotros lo entendemos. En la antigüedad «bello» designaba más bien cualidades morales que estéticas. Del mismo modo, la palabra «arte» designaba todo producto de habilidad manual, sin limitarse, de manera alguna, a las bellas artes. Es necesario, por tanto que la historia de la estética tome en consideración también los pensamientos en los cuales la belleza no era llamada «belleza», ni el arte «arte». Surge así un nuevo dualismo al enfocar la historia de la estética: no es sólo una historia de los conceptos de lo bello y del arte, sino también una historia de los nombres «bello» y «arte». Este dualismo también es inevitable, ya que el desarrollo de la estética consistía no sólo en la evolución de los conceptos sino también en la de los nombres, y ambas evoluciones no se realizaron simultáneamente.

8. La estética en la teoría y en la práctica. Si un historiador de la estética sacara sus informaciones exclusivamente de los estetas eruditos, no sería capaz de reconstruir plenamente lo que en el pasado se sabía y pensaba de la belleza y del arte. El historiador debe recurrir también a los artistas, tiene que recoger las ideas manifes-

[4] Se utiliza la ortografía de «symmetria» para señalar que no se trata de la simetría en el sentido actual de la palabra sino de la simetría según la entendían los griegos, es decir, como conmensurabilidad. Véase pág. 30 y sig.

tadas no en los libros científicos, no por escrito, sino en los gustos, en la *vox populi*. No todos los pensamientos estéticos hallaron de inmediato una expresión verbal, y en cambio fueron expuestos en las obras de arte, en la forma, en el color y en el sonido. De las obras de arte se pueden extraer tesis estéticas que no están inscritas en ellas pero sí contenidas, ya que constituyen su punto de partida y su expresión.

A la historia de la estética ampliamente comprendida, pertenecen no sólo las afirmaciones pronunciadas explícitamente por los estetas, sino también las incluidas implícitamente en el gusto de la época y en las obras de arte. Pertenece a esta historia no sólo la teoría estética propiamente dicha, sino también la práctica artística que revela estas teorías. Algunas de las ideas estéticas del pasado, el historiador las puede leer simplemente en los manuscritos, y otras, en cambio, las tiene que descifrar de las obras de arte y de la literatura o incluso de las formas de la moda y de las costumbres. Es un dualismo más de la estética y de su historia: la expresada explícitamente y la contenida implícitamente en las obras de arte o en los gustos.

Los avances de la estética fueron, en gran medida, obra de los filósofos estetas, pero también de psicólogos y sociólogos. Pero no sólo provenía de ellos, sino también de artistas y de poetas, de expertos y de críticos; ellos también revelaron más de una verdad referente al arte y a lo bello. Sus observaciones acerca de la poesía o la música, acerca de la pintura o la arquitectura, detalladas y personales en su mayoría, condujeron al conocimiento de verdades generales referentes a todo el arte y la belleza.

La historia de la estética, hasta ahora, se ha ocupado casi exclusivamente de las opiniones de los filósofos-estetas y de las teorías formuladas en general y explícitamente. Tratándose de la antigüedad, la historia de la estética tomaba en cuenta las opiniones de Platón o de Aristóteles. ¿Y Plinio o Filóstrato? Se los incluía en la historia de la crítica artística y no de la estética. ¿Y Fidias? Se decía que pertenece a la historia del arte y no de la estética. ¿Y la actitud de los atenienses hacia el arte? Pertenece a la historia de los gustos. No obstante, cuando Fidias consideró justo dar a una estatua, que había de ser colocada en lo alto, una cabeza desproporcionalmente grande y cuando los atenienses se opusieron a una estatua así, tanto Fidias como el pueblo ateniense tomaban una actitud frente a la misma cuestión estética que planteó Platón: ¿debe el arte tomar en consideración las leyes de la vista humana y cambiar por ella las formas de la naturaleza? La actitud de los atenienses coincidía con la de Platón, mientras que Fidias opinaba lo contrario. Es natural que sus opiniones sean contrastadas con las de Platón y que ambas se encuentren en la historia de la estética.

9. *Historia expositiva e historia explicativa*. Entre las ideas estéticas nacidas en los siglos pasados hay unas completamente obvias que se explican por sí solas, y hay otras que requieren una aclaración, que son comprensibles sólo para el que conoce las condiciones en las cuales surgieron, la psicología de los artistas, filósofos, entendidos, la actitud hacia el arte de la época, sus gustos y su régimen social.

Muchas ideas estéticas surgieron directamente bajo la influencia de las condiciones sociales, económicas y políticas, bajo la influencia del sistema vigente, y la de los grupos sociales a los que pertenecían quienes las expresaban. La vida en la Roma de los Césares favoreció la formación de unos conceptos de la belleza y del arte distintos a los de la democracia ateniense, y también distintos a los surgidos en los nasterios medievales. En cambio, otros conceptos dependían de las condiciones sociales y políticas sólo indirectamente, mientras que había una dependencia más directa de las ideologías y teorías filosóficas que reinaban en una época o en un ambiente. La estética del idealista Platón no se podía parecer a la relativista manera de pensar de los sofistas. Las opiniones estéticas se formulaban también bajo la influen-

cia del arte que los estetas veían a su alrededor. Los artistas solían depender de los estetas, mas también sucedía lo contrario: la teoría ejercía su influencia sobre la práctica artística, pero asimismo la práctica influía sobre la teoría.

El esteta debe tomar en cuenta estas dependencias y, sobre todo, el historiador, al presentar el desarrollo de los conceptos estéticos, ha de recurrir más de una vez a la historia del sistema, de la filosofía y del arte. Esta tarea es necesaria a la par que difícil, ya que las dependencias entre la teoría estética y el sistema, la filosofía y el arte, fueron no sólo diversas, sino también enmarañadas y a veces inesperadas y distantes. La estética de Platón, por ejemplo, revela dependencias tanto del sistema como de la filosofía del arte. Su evaluación del arte y su programa de educación estética se modelaron no en el sistema ateniense, en el cual nació y vivió, sino en el de la lejana Esparta. Su concepto de la belleza dependía de la filosofía, pero en los años posteriores a su creación dependió no tanto de su propia filosofía de las Ideas como de la filosofía pitagórica del número. Su ideal del arte se basaba en el arte griego, pero no el de su época, sino el de la arcaica, ya lejana y pasada.

10. Historia de los descubrimientos e historia de los conceptos vigentes. Al historiador de la estética le interesa sobre todo el desarrollo y avance de las concepciones sobre la belleza y el arte, la formación de conceptos, la cristalización de opiniones acerca de lo bello y del arte, acerca de la creación y las experiencias artísticas. Quiere establecer cuándo, dónde, en qué condiciones y gracias a quién surgieron dichos conceptos y opiniones. Al ocuparse de la estética antigua, el historiador quiere saber quién y cuándo definió por primera vez el concepto de lo bello y del arte, quién fue el primero en separar la belleza estética de la moral, y las bellas artes de la artesanía, quién fue el primero en introducir el concepto de idea artística, y quién el de la imaginación creativa y del sentido estético.

Sin embargo, para el historiador de la estética es importante establecer cuáles entre las ideas y teorías descubiertas por los estetas encontraron respuesta y reconocimiento, y cuáles fueron universalmente aceptadas e influyeron en la mentalidad de todos. Lo importante es que no sólo los pensadores, sino los griegos en general, no consideraron durante mucho tiempo la poesía un arte; el pueblo no veía ninguna semejanza ni relación entre las artes plásticas y la música. En las artes se hacía más hincapié sobre las reglas que sobre la libre creación del artista; el pueblo en general veía en el artista al que conoce la verdad de la existencia.

Esta dualidad de los intereses del historiador conduce a que la historia de la estética se desarrolle en dos direcciones: por una parte es la historia de los descubrimientos y del progreso del pensamiento estético; por otra, es la historia de cómo esos conceptos y opiniones estéticas fueron aceptados por el pueblo y rigieron a lo largo de los siglos.

La estética ha tenido y continúa teniendo diversos caminos, y todos ellos los ha de seguir la historia.

III

11. Principios de la historia de la estética. ¿Cuándo empieza la historia de la estética? Si entendemos el término en su acepción más amplia, que abarca la estética implícita en las obras de arte, entonces sus orígenes se pierden en las tinieblas de la historia más remota. Es imposible fijarlos de otro modo que arbitrariamente, marcando un punto en el curso de su desarrollo, y desde este punto iniciar el trabajo de investigación. Es lo que se ha hecho en la presente historia. Limitando conscientemente el campo de nuestro estudio, empezamos la historia de la estética en Euro-

pa o, más específicamente, en Grecia. Fuera de Europa, en el Oriente y especialmente en Egipto, existió probablemente no sólo una estética implícita, sino también otra estética formulada explícitamente, aunque pertenecía a otro ciclo de desarrollo histórico.

Sin incluir la estética extraeuropea, en la presente historia se indicarán las relaciones y dependencias entre la estética europea y extraeuropea. Conviene, por lo tanto, señalar que el primer contacto tuvo lugar a principios de la historia de la estética.

12. Egipto y Grecia. Diodoro de Sicilia [a] escribe que los egipcios pretendían que los escultores griegos eran alumnos suyos. Citaban como discípulos a dos hermanos escultores del período primitivo que habían esculpido la estatua de Apolo para la isla de Samos. Los dos artistas se repartieron el trabajo (como solían hacerlo a veces los escultores egipcios) y uno hizo su parte en Samos mientras que el otro trabajó en Efeso. A pesar de ello, ambas partes se ajustaban tan perfectamente que parecían obra de un mismo artista. Tal resultado sólo fue posible gracias a cierto método de trabajo que consistía en que el artista egipcio poseía un esquema de líneas y proporciones detalladamente determinado que aplicaba sin cambio alguno. El cuerpo humano lo dividía en 21 partes y un cuarto, y conforme a este módulo realizaba cada parte del cuerpo.

Diodoro llama este método κατασκευή, que en griego quiere decir construcción o fabricación. Asimismo Diodoro afirma que este método, muy divulgado en Egipto, «no es usado en Grecia». Los primeros escultores griegos, como aquellos artífices del Apolo de Samos, se servían del método egipcio, pero es más significativo el hecho de que sus sucesores lo abandonaron. Abandonaron no sólo los cálculos y cánones, sino también los invariables esquemas, introduciendo de este modo un método distinto al egipcio y otra concepción del arte que implicaba otra estética.

Los pueblos del antiguo Oriente y particularmente los egipcios, poseían una concepción del arte perfecto y de proporciones adecuadas, según las cuales establecían sus cánones [b] tanto en la arquitectura como en la escultura. No entendían el arte de la manera que nosotros hoy día consideramos la más sencilla y natural y que podríamos esperar en los albores de la historia. A juzgar por los monumentos que se conservaron, los egipcios no prestaban particular atención a representar la realidad, a expresar sentimientos ni tampoco a proporcionar deleite a los espectadores. Relacionaban su arte más con la religión y con el más allá que con el mundo que les rodeaba. Pensaban reflejar la esencia de las cosas más que su aspecto. Anteponían las formas esquemáticas y geométricas a las formas vivas de su alrededor. Sólo los griegos, al apartarse del Oriente y encontrar su propio camino, plantearon esos designios al arte, iniciando así una época nueva.

La estética de los griegos halló su expresión más temprana en su arte. De forma verbal, la expresaron primero los poetas Homero y Hesíodo, opinando sobre los orígenes, objetivos y valor de la poesía. Posteriormente, en el siglo VI o tal vez en el V a. C., lo hicieron los estudiosos, sobre todo los pertenecientes a la escuela pitagórica.

13. Períodos históricos de la estética. La estética europea iniciada por los antiguos griegos se desarrolló y sigue desarrollándose hasta hoy día. Se desarrolló sin interrupciones, pero no sin momentos de auge y estancamientos, no sin vueltas y

---

[a] Diodoro de Sicilia, I, 98.

[b] C. R. Lepsius, *Denkmäler aus Agypten und Athiopien*, 1897. J. Lange, *Billedkunstens Fremstilling ar menneskeskikkelsen i den oeldste Periode*. W. Schäffer, *Von agyptischer Kunst*, 1930. E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportinoslehre* en «Monatshefte fur Kunstwissenschaft», IV, 1921, pág. 188. E. Iversen, *Canon and Proportinos in Egyptian Art*, London, 1955. E. C. Kielland, *Geometry in Egyptian Art*, London, 1955. K. Michalowski, *Kanon w architekturze egipskiej*, 1956.

rupturas. Uno de los giros más violentos tuvo lugar tras la caída del Imperio Romano, y otro más tarde en la época del Renacimiento. Estos dos giros —que alteraron toda la cultura europea—, afectaron también a la estética y permiten dividir su historia en tres períodos: antiguo, medieval y moderno. Es una periodicidad vieja y comprobada.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE HISTORIA DE LA ESTÉTICA

R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 1858. M. Schasler, *Kritische der Ästhetik*, 1872. B. Bosanquet, *A History of Aesthetics*, 3 ed., 1910 (las tres publicaciones son del siglo pasado y no podían tomar en consideración los puntos de vista más modernos ni las investigaciones particulares). B. Croce, *Estetica como scienza dell'espressione, e linguistica generale*, 3 ed., 1908 (la estética antigua y medieval, tratadas breve y superficialmente). E. F. Carrit, *Philosophies of Beauty*, 1931 (extractos). A. Baeumler, *Ästhetik*, en *Handbuch der Philosophie*, I, 1934 (sin terminar). K. Gilbert y Kuhn, *A History of Aesthetics*, 1939. E. De Bruyne, *Geschiedenis van de Aesthetics*, 5 tomos, 1951-1953 (hasta el Renacimiento).

Los trabajos generales sobre la historia de la filosofía, incluso los más amplios, proporcionan pocas o ninguna información sobre la estética. El último estudio sobre la totalidad de la historia de la estética, que presenta una imagen completa del estado actual del conocimiento, es la obra colectiva italiana *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano, 1959.

De los trabajos sobre cuestiones particulares a lo largo de toda la historia, los más importantes son: F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, 1928. *History of Taste*, 1932. E. Cassirer, *Eidos und Eidolon*, 1924. E. Panofsky, *Idea*, 1924. P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, en (Journal of the History of Ideas), 1951. H. Read, *Icon and Idea*, 1954.

Historia de la estética de la música: R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 1934. También algunas historias de la música incluyen la historia de la estética musical: J. Combarieu, *Histoire de la musique*, I, 1924. A. Einstein, *A Short History of Music*, 2 ed., 1953.

Historia de la estética de la poesía: G. Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste*, 3 tomos, 1902.

Historia de la estética de las artes plásticas: L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1945. Es anterior y está sin terminar el libro de A. Dresdner, *Die Kunstkritik*, tomo I, 1915. La obra de J. Schlosser *Die Kunstlitteratur*, 1924, se limita, en principio, a los tiempos modernos, no obstante, contiene una introducción sobre textos artísticos medievales.

TRABAJOS SOBRE HISTORIA DE LA ESTÉTICA ANTIGUA

E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 tomos, 1834-1837 (sigue siendo un libro muy apreciado). J. Walter, *Geschichte der Aesthetik im Altertum*, 1893 (más que una historia es monografía de los tres principales estetas griegos). K. Svoboda, *Vývoj antické estetiky*, 1926 (un breve esbozo). W. Tatarkiewicz, *Sztuka i poezja, rozdzial z dziejów estetyki starożytnej*. (El arte y la poesía, un capítulo de la historia de la estética antigua), en «Przeglad, Wspólczesny», 1938 y, en inglés, en «Studia Philosophica», II, 1939. G. Mezzantini, *L'estetica nel pensiero classico* en *Grande Antologia Filosofica*, I, 2, 1954. E. Utitz, *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, 1959 (antes, en versión más breve: *Altgriechische Kunsttheorie als Einführung in die europäische Ästhetik* en «Wissenschaftliche Zeitchrift der Universität Greifswald», VI, 1956/7. A. Plebe, *Origini e problemi dell'estetica antica* en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 1959, tomo I, 1-80.

Hay muchísimos trabajos monográficos sobre la estética de Aristóteles, muchos sobre la de Platón, bastantes sobre la estética de Plotino; en cambio, hay más bien pocos dedicados a la estética de otros autores y otras corrientes, sobre todo en comparación con la gran cantidad de estudios dedicados a disciplinas afines como la civilización antigua, la literatura, la música y las artes plásticas.

La estética antigua

La estética antigua, que constituye el principio y la base de la historia de la estética europea, abarca casi mil años: empezó en el siglo V o, quizá, ya en el siglo VI antes de J. C., y se desarrolló hasta el siglo III de nuestra era.

En su mayor parte fue obra de los griegos, al principio exclusivamente de ellos, aunque más tarde colaboraron también otros pueblos. Suele hacerse esta diferenciación al afirmar que al principio fue «helénica» y luego «helenística», lo cual permite dividir la estética antigua en períodos, distinguiendo el período helénico y el helenístico. El siglo III antes de J. C. constituye el límite entre ellos.

A su vez, en la estética helénica hay que distinguir dos fases: el período arcaico y el clásico. La era arcaica de la estética griega corresponde al siglo VI y principios del V, mientras que la clásica tiene su inicio hacia finales del V antes de J. C. Al combinar estas dos periodicidades, podemos hablar de tres períodos de la estética antigua: el arcaico, el clásico y el helenístico.

El período clásico estaba aún lejos de formular una teoría estética completa. Nos legó sólo algunas consideraciones e ideas, en su mayoría detalladas, referentes exclusivamente a la poesía y no al arte y la belleza en general. Podemos considerarlo como la prehistoria de la estética antigua. Tan sólo los dos períodos siguientes crearon la historia propiamente dicha. Incluso así reducida, la historia de la estética antigua abarca ocho siglos.

I. La estética del período arcaico

1. El período arcaico

1. Las condiciones étnicas. Cuando aparecieron las primeras reflexiones estéticas de los griegos, su cultura no era una cultura joven; había sufrido ya largas y complejas vicisitudes. Dos mil años antes de Cristo florecieron en Creta una cultura y un arte llamados por el nombre del legendario rey Minos, minoícos. Más tarde, entre los años 1600 y 1260, los «protohelenos», llegados a las tierras griegas del Norte, crearon una cultura nueva. Esta nueva cultura, donde se fundían las características de la sureña cultura minoíca con la del Norte, tenía su centro en Micenas, en el Peloponeso, y se la denomina micénica. Su época más floreciente se sitúa en los años 1400 a. C. En los siglos XIII-XII estaba ya en decadencia, incapaz de defenderse de la llegada de otras tribus nórdicas. Eran las tribus dóricas, que habían ocupado hasta entonces las regiones del Norte de Grecia y que bajo la presión de los ilirios, provenientes de las orillas del Danubio, iban avanzando hacia el Sur. Conquistaron la rica Micenas y, tras destruirla, impusieron su propio gobierno y su cultura.

La época de la historia de Grecia desde la conquista de los dorios en el siglo XII hasta el siglo V, es llamada el período arcaico. Este se divide en dos fases: en la primera dominaban aún las relaciones primitivas, mientras que en la otra, en los siglos VII, VI y principios del V, se fundaron los cimientos de la madura cultura griega, tanto la estatal como la científica y artística. Es en esta segunda fase donde podemos vislumbrar los gérmenes del pensamiento estético.

Desde la conquista doria, Grecia fue habitada por diversas tribus: las que vivían allí antes de la invasión y las que realizaron la invasión. Las tribus anteriores, sobre todo la jónica, se retiraron parcialmente de la Península griega, estableciéndose en las islas cercanas y en las costas del Asia Menor. Pero también coexistían en Grecia territorios y estados jónicos y dóricos. Sus habitantes tenían no sólo origen, sino también historia diferentes.

Entre los dorios y los jonios había diferencias no sólo étnicas y geográficas, sino también económicas, ideológicas y de sistemas políticos. Entre los dorios se mantuvo el gobierno de la aristocracia, mientras que entre los jonios imperaba el régimen democrático. Entre los primeros mandaban los militares; entre los segundos pronto empezaron a dominar los mercaderes. Los dorios estaban muy apegados a la tradición; los jonios, eran curiosos por toda novedad. Pronto entre los griegos surgieron dos variedades de cultura: la dórica y la jónica. Los jonios conservaron más

de la cultura micénica, dejándose influir por la cultura cretense y por los florecientes países orientales cerca de los cuales vivían.

La dualidad de las dos culturas —dórica y jónica— se mantuvo en Grecia durante bastante tiempo, manifestándose en su historia y, particularmente, en su arte y teoría del arte. La búsqueda por parte de los griegos de normas artísticas fijas y de invariables leyes de lo bello tenía su respaldo en la tradición dórica, mientras que la tradición jónica mostraba su predilección por la realidad viviente y por la percepción sensible.

2. *Las condiciones geográficas.* La cultura de los griegos se desarrolló con excepcional rapidez y esplendor, lo cual se debe, por lo menos hasta cierto punto, a las favorables condiciones naturales de los territorios que habitaban. La situación geográfica de la península y de las islas, con su litoral quebrado y sus puertos accesibles, rodeados de mares apacibles, facilitaba los viajes, el comercio y el aprovechamiento de las riquezas de otros países. El clima cálido y sano y la tierra fértil permitieron a los hombres dedicarse a la cultura, a la poesía y al arte, en vez de emplear todas sus energías en la lucha por la existencia y por las necesidades básicas.

Por otra parte, la fertilidad y las riquezas naturales de la tierra, al ser suficientes, pero solamente suficientes, no permitían que los griegos se deleitasen con el bienestar ni que se adormecieran sus energías. Contribuyeron también al provechoso desarrollo del país su régimen social y político y, en particular, la división en pequeños estados con varias ciudades que formaban numerosos centros de vida, trabajo y cultura, y que competían entre sí.

Una influencia especial sobre la cultura artística de los griegos la pudo ejercer la uniforme y armoniosa naturaleza y sus paisajes, pudiendo haber contribuido a que la vista de los griegos se acostumbrara a la regularidad y armonía que tan consecuentemente aplicaron en el campo artístico.

3. *Las condiciones sociales.* A lo largo de los siglos, los griegos extendieron considerablemente sus territorios; dominaron el Mar Mediterráneo, abarcando con sus colonias el espacio entre Asia y Gibraltar. Los jonios fundaron colonias en el Este, en el Asia Menor, mientras que en el Oeste, en Italia, en la así llamada Magna Grecia, lo hicieron los dorios. La dominación del Mediterráneo fue la causa de que los griegos dejaran de ser un pueblo a orillas del mar y se convirtieran en un pueblo de navegantes, lo cual tuvo sus consecuencias en el futuro.

Hasta el siglo VII, Grecia fue principalmente un país agrícola con una pequeña industria; los griegos no fabricaban muchos productos, ya que se los suministraban del Oriente los fenicios. La situación cambió cuando llegaron a tener colonias. La producción aumentó cuando sus mercancías eran necesarias fuera de Grecia, en las colonias, y cuando desde las colonias encontraron su camino hacia otras comarcas. El país poseía mineral de hierro, cobre y arcilla; numerosos rebaños suministraban la lana. Todo ello eran mercancías que tenían demanda y podían ser exportadas. La exportación de materias primas fue seguida por la exportación de productos manufacturados. La coyuntura estimuló la industria: se desarrollaron la metalurgia, la cerámica y los tejidos, con centros industriales esparcidos por todo el país. La industria, a su vez, desarrolló el comercio y los griegos se convirtieron en intermediarios, en mercaderes. Los centros comerciales se formaron tanto en las colonias jónicas, sobre todo en Mileto, como en la Grecia europea, especialmente en Corinto y, más tarde, en Atenas.

La navegación y el comercio no sólo aumentaban la riqueza de los griegos, sino también su conocimiento del mundo y sus aspiraciones; los ciudadanos de una península pequeña se transformaron en ciudadanos del mundo. Debido a que sus grandes habilidades se aunaron con sus también grandes aspiraciones, en este

pueblo pequeño nacieron grandes creadores del arte y de la ciencia a un nivel mundial.

Los cambios económicos, acaecidos principalmente en los siglos VII y VI, trajeron consigo transformaciones demográficas, sociales y políticas. Las ciudades, al convertirse en centros económicos, agrupaban no sólo a la población urbana, sino también, al pie de las acrópolis, la rural. No eran, sin embargo, centros grandes —incluso Corinto y Atenas, en el siglo VI, contaban con apenas 25.000 habitantes—, pero eran numerosos y competían entre sí.

Cuando la industria y el comercio crearon una plutocracia adinerada, ésta se enfrentó con la aristocracia. Cayeron los reinos patriarcales basados en la nobleza, y surgieron primero el régimen timocrático y después el democrático. Este último se basaba no sólo sobre el pueblo y la plutocracia, sino también en la rica y culta aristocracia que supo adaptarse a las nuevas condiciones. De esta manera todo el pueblo pudo participar, y realmente participó, en la creación de la cultura griega.

El régimen era democrático, pero esclavista. La esclavitud no sólo existía en Grecia, pero allí los esclavos eran numerosos, y en algunos casos superaban a los ciudadanos libres, quienes estando exentos de todo trabajo físico, podían ocuparse en lo que les gustase, sobre todo en política, pero también en la ciencia, el arte y la literatura.

4. *Las creencias religiosas.* Las condiciones de una vida discretamente próspera, medianamente industrializada, con un bienestar medio y con un sistema democrático, pero con esclavos, se plasmaron en Grecia en los siglos VII y VI y dieron al mundo la siempre admirada cultura griega. Siglos de viajes y de comercio, de industrialización y de democracia, alejaron considerablemente a Grecia de sus creencias primitivas, haciendo surgir un pensamiento realista y temporal, en el cual la naturaleza significaba más que el mundo sobrenatural. No obstante, en las creencias y gustos de los griegos, y a través de ellos también en su arte y en su ciencia, habían permanecido ciertas reliquias del pasado, secuelas de creencias anteriores. Junto a lo que era producto de una culta sociedad de industriales y mercaderes, avezados en los viajes, persistían los ecos regresivos de un oscuro pasado y de antiguas formas del pensamiento, perceptibles, sobre todo, en la religión, siendo éstos más intensos en la madre patria que en las colonias, alejadas de la tradición y de los lugares sagrados.

La religión de los griegos no era homogénea. Su religión olímpica, que conocemos gracias a Homero, Hesíodo y a las estatuas de mármol, era ya producto de las nuevas relaciones, de los tiempos ilustrados. Fue una religión de patéticos y felices hombres-dioses, una religión humana y antropomórfica, llena de luz y de alegría, sin magia ni supersticiones, sin demonios ni secretos. El hombre vivía en ella con naturalidad y libertad, en un mundo claro, real y ordenado.

No obstante, paralelamente, permanecía en las creencias del pueblo la lúgubre religión de los dioses subterráneos, propia de la población primitiva de Grecia. Por otra parte, desde el exterior, principalmente desde el Oriente, penetraba la misteriosa, mística y esotérica religión órfica y el culto a Dioniso. Una religión bárbara y demente que se manifestaba en misterios y bacanales, que rehuía el mundo y buscaba la liberación. Ya en aquel entonces, en la religión de los griegos, surgieron dos corrientes: en una reinaba el orden, la claridad y la naturalidad y, en la otra el misterio. Fue en la primera donde se manifestaron los específicos rasgos griegos, lo que desde hace siglos es considerado como típicamente griego.

La religión olímpica, humana y dúctil, dominó la poesía y las artes plásticas de los griegos. Durante mucho tiempo los poetas griegos glorificaron a los dioses olímpicos y los escultores esculpieron exclusivamente a los dioses, hasta que más tarde

decidieron esculpir también a los seres humanos. Esta religión impregnó el arte griego, y también al revés, su estética saturó esta religión.

En cambio, la religión de los misterios se exteriorizó menos en el arte griego; en todo caso, era menos visible en su poesía y en las artes plásticas. No obstante, la música estaba al servicio de esta religión y por esa razón se la interpretaba según su espíritu. Pero, más que nada, la mística religión de los griegos se manifestó en su filosofía y, a través de ésta, en su estética. Mientras que una corriente de la estética temprana constituía una expresión de la ilustración filosófica, la otra expresaba una filosofía místico-religiosa. Fue el primer antagonismo en la historia de la estética filosófica.

La filosofía que los griegos empezaron a practicar en el siglo VI a. C. tenía al principio un alcance limitado: los primeros filósofos se ocupaban de la naturaleza, y no de la teoría de lo bello y del arte. Fueron los poetas quienes se pronunciaron sobre estos temas, antes de que lo hicieran los filósofos. Sus observaciones y generalizaciones estéticas eran modestas, pero importantes para la historia, ya que constituyen una expresión de cómo los griegos entendían la belleza en tiempos en los que aún no se pronunciaban sobre ella en forma de enunciados científicos, aunque ya poseían magníficas obras de arte.

2. LOS PRINCIPIOS DE LA POESÍA

a) La choreia

1. La «triúnica choreia». Las informaciones sobre el primitivo carácter y estructura del arte griego son indirectas e hipotéticas. Se sabe, sin embargo, que eran diferentes a los de las épocas posteriores. Las artes estaban más vinculadas entre sí, no se separaban unas de otras. Prácticamente, los griegos empezaron ejerciendo sólo dos tipos de artes: uno era expresivo y el otro constructivo [a]. No obstante, cada uno de ellos se componía de varios elementos. El primero constaba, formando una unidad, de la poesía, la música y la danza, y el segundo conjunto abarcaba la arquitectura, la escultura y la pintura.

La base del arte constructivo la constituía la arquitectura, con la cual, al levantar templos, colaboraban la escultura y la pintura, mientras que el arte expresivo se basaba en la danza, acompañada de palabras y sonidos musicales. La danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la «triúnica choreia», como la llamó Tadeusz Zieliński [b]. Este arte consistía en expresar los sentimientos e instintos del hombre mediante sonidos y movimientos, mediante palabras, melodía y ritmo. El nombre de «choreia» subraya el papel esencial de la danza: viene de χορός (choros), coro, que antes de significar canto colectivo denominaba la danza colectiva.

2. *Catarsis.* Arístides Quintiliano, un escritor tardío (siglos II/III), dice sobre este arte primitivo de los griegos que era, más que nada, una expresión de sentimientos: «Ya los antiguos sabían que el canto unos lo practican cuando están de buen ánimo, cuando experimentan placer y alegría, otros cuando están melancólicos

[a] F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, ed. Kroner, 1930. Nietzsche observó con perspicacia la dualidad en el arte griego, pero la concibió como dos corrientes, dos actitudes hacia el arte, llamándolas: «apolínea» y «dionisíaca» mientras que, en realidad, se trataba, y sobre todo para los griegos, de dos artes, de dos diferentes tipos de artes.

[b] T. Zieliński, S. Srebrny, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości* (La literatura de la Grecia antigua en la época de la independencia), I, 1923.

y tristes y otros, en un estado de divina embriaguez o éxtasis religioso». En este arte, la gente desfogaba sus sentimientos con la esperanza de que el desfogue les proporcionara alivio. Arístides afirma que a un nivel de cultura inferior sólo los que bailaban y cantaban experimentaban alivio y satisfacción a través de la danza, mientras que a un nivel intelectual más alto lo experimentaban también los que presenciaban la danza y el canto.

El papel que más tarde correspondería al teatro y a la música, lo desempeñaba originalmente la danza; era el arte más importante, de impacto más intenso. Las emociones que en el futuro experimentarían los espectadores y oyentes, a un nivel inferior de desarrollo las vivían los actores: los danzantes y los cantores. Estos, al principio, practicaban su arte dentro de los misterios y los ritos. Arístides añade que «las ofrendas dionisíacas y otras semejantes tenían su justificación, ya que las danzas y cantos ejecutados en ellas producían un alivio».

El testimonio de Arístides es importante por varias razones. Señala que la primitiva «choreia» de los griegos era de carácter expresivo, que más que formar cosas exteriorizaba los sentimientos, que era acción y no contemplación. Indica también que este arte unía la danza, la música y el canto, y que estaba vinculado con el culto y con los ritos, sobre todo los dionisíacos. Servía para apaciguar y aliviar los sentimientos o, empleando el lenguaje de aquel entonces, para purificar las almas. La purificación de los griegos la llamaban «katharsis» (κάθαρσις). Este término apareció pronto en relación con su arte y permaneció para siempre en su teoría del arte.

3. Mimesis. El primitivo arte expresivo Arístides lo denominó imitación, «mimesis» (μίμησις). Es el segundo término que apareció temprano y permaneció mucho tiempo en la estética de los griegos. Pero si posteriormente significó la representación de la realidad por el arte, especialmente por el teatro, la pintura y la escultura, en los principios de la cultura griega era aplicado a la danza y designaba algo muy distinto: la manifestación de sentimientos, el hecho de expresarse, la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras [a]. Esta fue su acepción primitiva, transformada posteriormente. Significaba imitación, pero en el sentido del actor y no del copista. El término no aparece aún en Homero ni Hesíodo; surgió probablemente primero en el culto dionisíaco, donde denominaba la mímica y las danzas rituales de los sacerdotes. Todavía Platón y Estrabón aplicaban ese nombre a los misterios. En los himnos delios y para Píndaro la palabra «mimesis» significaba danza. Y las primeras danzas, sobre todo las rituales, eran expresivas, no imitativas; no imitaban, sino que expresaban sentimientos. Con el tiempo, «mimesis» pasó a significar el arte del actor. Más tarde la palabra fue aplicada a la música, y posteriormente a la poesía y a las artes plásticas. Fue entonces cuando su significado primitivo sufrió una transformación.

Las expresivas danzas de culto, que habían de proporcionar un desfogue de sentimientos y la consiguiente purificación, no fueron una particularidad de la cultura griega, pues las conocen varios pueblos primitivos. Pero los griegos las practicaban incluso cuando ya habían alcanzado el cénit de su cultura [b]; aún entonces ejercía la danza una gran influencia sobre el pueblo griego y constituía no sólo una ceremonia de los sacerdotes, sino también un espectáculo para las masas. Originalmente, fue el arte principal de los griegos, que no poseían todavía una música independiente por sí sola, ejecutada sin gestos y movimientos. Tampoco tenían poesía. «En la Grecia antigua nunca existió poesía» [c], afirma un investigador. Es decir, no existió nunca

---

[a] H. Koller, *Die Mimesis in der Antike.* Dissertationes Bernenses, Berna 1954.
[b] A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, 1934.
[c] T. Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, 1949: «Altgriechische Dichtung hat es mie gegeben».

como un arte individual que opera sólo con el significado de las palabras, sin acompañamiento de movimientos y gestos. Tan sólo con el tiempo la música y la poesía se desarrollaron como artes independientes fuera de la «triúnica choreia», donde estaban fundidos el movimiento, el gesto y la expresión.

Sobre la base de este primitivo arte expresivo, se fundó la primera teoría. Los griegos antiguos interpretaban la poesía y la música en forma expresiva y emotiva. La «choreia», vinculada con el culto y la magia, facilitó posteriormente la tesis de que la poesía es el encantamiento. Fue también la «choreia» la que con su expresividad dio una base para formar la primera teoría sobre el origen del arte, según la cual éste no es sino una expresión natural del hombre, siendo indispensable para él y constituyendo una manifestación de su naturaleza. El arte expresivo contribuyó también a que en la conciencia de los griegos se plasmara un dualismo entre la poesía y la música por una parte, y las artes plásticas por otra. Durante largo tiempo los griegos no percibían ninguna relación entre la poesía y las artes plásticas, ya que la poesía era para ellos una expresión, mientras que las artes plásticas no pensaban interpretarlas expresivamente.

b) La música

1. *La relación entre la música y el culto.* La música en Grecia se separó relativamente temprano de la «triúnica choreia» y ocupó su función de principal arte expresivo, la de expresar los sentimientos [a], manteniendo al mismo tiempo sus vínculos con la religión y con el culto. De cultos a diversos dioses nacieron diversas formas de música: el peán era cantado en honor de Apolo; el ditirambo lo cantaban en coro durante las fiestas primaverales, en honor de Dioniso; las *prosodia* se cantaban en las procesiones. La música formaba parte de los misterios; el cantor Órfeo era considerado como el creador de la música y de los misterios. Los lazos que unían la música con la religión se mantuvieron aún cuando fue introducida en las fiestas profanas, públicas y privadas. Se la trataba como un don especial de los dioses, atribuyéndole cualidades y poderes mágicos. Se creía que el encantamiento (ἀοιδή) tenía poder sobre el hombre, y que le privaba de la libertad de acción. Las sectas órficas afirmaban que la enloquecedora música cultivada por ellos arrancaba, al menos temporalmente, el alma de sus lazos corporales.

2. *La relación entre la música y la danza.* La música griega, incluso después de separarse de la «triúnica choreia», conservó sus vínculos con la danza. Los cantores del ditirambo, disfrazados de sátiros, eran a la vez danzantes. La palabra griega χορεύειν (choreuein) tenía dos significados: danzar en grupo y cantar en grupo. La «orchestra» o sea, la parte del teatro donde se colocaban los cantores, viene de ὄρχησις (orchesis) danza. El cantor mismo tocaba la lira, y el coro lo acompañaba danzando. La danza griega tenía más de música que de danza en el sentido estricto de la palabra. Los movimientos de los brazos tenían la misma importancia que los de las piernas. Lo esencial en la danza, igual que en la música griega, era el ritmo. Era una danza sin maestría técnica, sin actuaciones solistas, sin vueltas ni giros violentos, sin abrazos, sin mujeres, sin erotismo. Pero ya era un arte de expresión, igual que la música.

[a] R. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, 1864. F. A. Gevaërt, *Histoire de la musique de l'antiquité*, 2 tomos, 1875/1881. K. v. Jan, *Musici auctores Graeci*, 1895. H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, J. Combarieu, *Histoire de la musique* I, 1924. Trabajos más modernos: R. P. Winnington-Ingram. *Mode in Ancient Greek Music*, 1936. H. Husman, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, 1961.

3. *La relación entre la música y la poesía.* La primitiva música de los griegos estaba siempre estrechamente vinculada con la poesía. No había otra poesía que la cantada, ni tampoco otra música que la vocal; los instrumentos servían sólo como acompañamiento. El ditirambo, cantado por el coro al ritmo de un tetrámetro trocaico, era una forma tanto de la poesía como de la música. Arquíloco y Simónides eran poetas a la par que músicos; sus poemas eran cantados. En las tragedias de Esquilo, las partes cantadas (μέλη, mele) eran más numerosas que las habladas (μέτρα, metra). Primitivamente, el canto ni siquiera tenía acompañamiento. Según Plutarco, el acompañamiento fue introducido por Arquíloco en el siglo VII. La música sin canto fue un arte muy posterior; un solo de cítara fue una novedad en los juegos píticos del año 588 a. J.C. y permaneció más bien como excepción; los griegos nunca desarrollaron una música instrumental como la moderna. Las leyes de la melodía eran dictadas por la voz humana, según afirma Abert [a].

Los instrumentos griegos eran poco audibles, no muy sonoros y nada vistosos, cosa comprensible si tomamos en cuenta que durante mucho tiempo servían sólo de acompañamiento. No ofrecían ningunas posibilidades de maestría, ni tampoco servían para composiciones complejas. Los griegos no utilizaban instrumentos fabricados de metal o de piel. Sus propios instrumentos nacionales eran sólo la lira y la cítara, que era una lira perfeccionada. Eran tan sencillos que cualquiera podía tocarlos.

Del Oriente importaron los griegos los instrumentos de viento, sobre todo el «aulós», parecido a la flautta. Este, en vez de sonidos aislados, no unidos entre sí, podía producir una melodía continua. Cuando fue introducido, los antiguos griegos reaccionaron enérgicamente, considerándolo como un estímulo orgiástico. Ocupó el puesto principal en el culto a Dioniso, igual que la lira en el culto de Apolo. Ló empleaban en el drama y en la danza, igual que la lira acompañaba los sacrificios, las procesiones y la educación. Los dos instrumentos musicales mencionados eran para los griegos tan diferentes que no asociaban la música instrumental en una sola noción. Todavía Aristóteles hacía una clara distinción entre la «citarística» y la «aulética».

4. *El ritmo.* La música griega, sobre todo la de los tiempos arcaicos, era sencilla. El acompañamiento era siempre unísono; los griegos no ejecutaban dos melodías al mismo tiempo ni tampoco conocían la polifonía. No obstante, su sencillez no significaba primitivismo ni se debía a ineptitud, sino a principios teóricos, es decir, a la teoría de consonancia (συμφωνία, symphonia). Los griegos creían que la consonancia entre los sonidos nace cuando éstos se compenetran hasta el punto que se hacen indistinguibles (cuando se funden «como el vino y la miel», como decían), lo cual ocurre, según su parecer, sólo cuando las relaciones entre los sonidos son de lo más sencillas.

En su música, el ritmo dominaba sobre la melodía [b]; había en ella menos melodía que en la música moderna, pero más ritmo. Según escribiría más tarde Dionisio de Halicarnaso, «las melodías alegran el oído, pero el ritmo lo anima». Esta supremacía del ritmo en la música griega se justifica, entre otras razones, por el hecho de que estaba unida a la poesía y a la danza.

5. *El nomos.* Los orígenes de la música griega se remontan a la era arcaica; los griegos los asociaban con la persona de Terpandro, que vivió en Esparta en el siglo VII. Su papel consiste en haber establecido las normas de la música. Así pues, los griegos veían los principios de la música en el momento en que se establecieron sus normas fijas. Llamaron a la obra de Terpandro «el primer establecimiento de nor-

[a] H. Abert, *Die Lehr vom Ethos in der griechischen Musik*, 1899.
[b] H. Abert, *Die Stellung der Musik in der antiken Kultur* en «Die Antike», XII, 1926, pág. 136.

mas», mientras que la forma musical por él fijada (se basó, por cierto, en los antiguos cantos litúrgicos) la denominaban nomos (νόμος), es decir, ley, orden. El *nomos* de Terpandro era una melodía monódica compuesta de siete partes; en cuatro ocasiones triunfó en Delfos antes de que se convirtiera en forma obligatoria, constituyendo un esquema sobre el cual se adaptaban varios textos. Más tarde, Taletas de Gortina introdujo ciertas modificaciones. Este último también vivió en Esparta y, según Plutarco, realizó «la segunda enunciación de normas». Las normas cambiaron, pero la música griega ni entonces ni después dejó de estar sujeta a las normas. Las observó más rigurosamente en los siglos de su pleno florecimiento, es decir, en el VI y V. El mismo nombre de «nomos», ley, implicaba que el arte musical en Grecia estaba regido por unas normas que eran obligatorias. Más tarde, el musicólogo griego Plutarco escribiría: «Lo más importante y apropiado en la música es guardar en todo una medida adecuada».

Las normas eran uniformes, iguales para el compositor y el ejecutante, mas esta distinción moderna prácticamente no existía en la antigüedad. El compositor estaba más limitado que en los tiempos modernos, mientras que el ejecutante tenía más libertad. El compositor facilitaba sólo un esbozo de la obra, y el ejecutante lo complementaba; en cierto sentido ambos eran compositores. Sin embargo, la libertad de su composición quedaba limitada por las normas vigentes.

c) La poesía

1. La perfección. La gran poesía épica de los griegos nació probablemente en los siglos VIII y VII: la *Ilíada* en el VIII y la *Odisea* en el VII. Era la primera poesía escrita en Europa, y al mismo tiempo de una perfección insuperable. No tenía antecedentes; se basaba en la tradición oral, aunque su forma final fue recogida por unos poetas geniales. A pesar de sus grandes semejanzas, son obras de dos personas: la *Odisea* refleja ideas posteriores y describe un ambiente más meridional. Igual que en la época siguiente Grecia dio varios genios de la tragedia, en aquel entonces engendró a dos poetas épicos geniales que luego ya no aparecerían durante siglos. De todos modos, al dar los primeros pasos en la reflexión estética, Grecia ya disponía de una gran poesía.

Esta poesía pronto fue rodeada de una leyenda; sus creadores perdieron, en la conciencia de los griegos, sus rasgos individuales. El nombre de Homero significaba lo mismo que «poeta». Lo veneraban como a un semidios y consideraban su obra poética como libros sagrados. Veían en su poesía no sólo el arte sino también la suprema sabiduría; esta convicción dejó huella en las primeras reflexiones de los griegos sobre la belleza y la poesía. También el carácter de la poesía homérica tuvo su reflejo en las ideas estéticas de los griegos. La poesía no sólo estableció, sino que en gran medida contribuyó a la formación de la religión olímpica; estaba llena de mitos. Sus héroes eran tanto dioses como seres humanos. Pero en el mundo divino y mítico de la poesía homérica reinaba el orden; todo sucedía de una manera racional y natural. Los dioses no eran traumaturgos y su comportamiento era regido por la naturaleza más que por las fuerzas sobrenaturales.

En la época en que se empezaba a reflexionar sobre la belleza y el arte, los griegos poseían ya una variada poesía. Junto a la homérica, tenían la poesía épica de Hesíodo, que glorificaba no tanto las proezas bélicas como la dignidad del trabajo. Disponían también de la lírica de Arquíloco y de Anacreonte, de Safo y de Píndaro. Y en su género, esta poesía lírica casi igualaba en perfección a la épica de Homero.

La perfección de esa poesía temprana, que no tenía nada de primitiva ni de ingenua o inhábil, es difícil de explicar salvo por el hecho de que era heredera de una larga tradición y que los cantos vivían e iban perfeccionándose en la boca del pueblo antes de ser reelaborados por poetas profesionales.

2. *El carácter público.* Esta temprana e inesperada poesía de los griegos se adelantó a la prosa. En aquel entonces no tenían aún prosa literaria, e incluso los tratados filosóficos tenían forma de poemas. La poesía era cultivada junto con la música, aún no se había separado del todo de la «choreia» primitiva. Era algo más que un arte, estaba relacionada con la religión y con el culto; los cantos estaban vinculados con las procesiones, ofrendas y ritos. Incluso los grandes epinicios de Píndaro, que loaban las hazañas deportivas, tenían un ambiente semi-religioso.

Por estar vinculada con los ritos, la poesía griega era de carácter público, social, colectivo y estatal. Hasta los severos espartanos la consideraban, junto con la música, el canto y la danza, un elemento indispensable en las ceremonias públicas, y se preocupaban por su nivel artístico llevando a Esparta a los mejores artistas. La épica de Homero, tras ser introducida en los programas oficiales de las fiestas estatales en Esparta, Atenas y otras ciudades, se convirtió en patrimonio común de todos los griegos.

La poesía de culto y de ritual estaba destinada a ser hablada y cantada, y no a una lectura individual. Esto se refería a toda la poesía. Incluso la lírica erótica no tenía un carácter de confidencia personal, sino que más bien era cantada en público en los banquetes. Las odas de Anacreonte eran cantadas en las cortes, y los cantos de Safo estaban destinados a los convites.

La poesía, tanto la colectiva como la ritual, era una expresión de sentimientos y de fuerzas sociales más que de sentimientos personales. Era utilizada como arma en la lucha social: algunos poetas pusieron sus obras al servicio de la nueva democracia, mientras que otros pretendían defender el pasado. Las elegías de Solón constituían una poesía evidentemente política; la poesía de Hesíodo era una queja contra las injusticias sociales; la poesía lírica de Alceo se hacía eco de la lucha contra los tiranos y la de Teognis entrañaba una queja de la aristocracia que había perdido su posición. Su carácter ritual y público y sus vínculos con los problemas sociales, hacían que la poesía de aquel entonces tuviera una resonancia especial en el país.

La temprana poesía griega comprendía elementos actuales íntimamente unidos, sin embargo, con el elemento de la anterioridad, heredado junto con la tradición oral que se remontaba a los tiempos arcaicos. Junto con los recuerdos del pasado, esta temprana poesía recogió los mitos que llegaron a constituir una parte considerable de su contenido. Pero lo antiguo, lejano y mítico producía un distanciamiento entre la poesía y el pueblo, les alejaba de los asuntos cotidianos, transportándoles a un mundo ideal. La *Ilíada* y la *Odisea* se hacían más distantes aún por el hecho de haber sido escritas en un lenguaje más bien artificial o, en todo caso, un lenguaje que ya no se empleaba en la Grecia clásica; éste distanciamiento aumentaba más todavía su patetismo y grandiosidad.

3. *El documento y el modelo.* Esta poesía de los griegos, arcaica pero perfecta, basada en la creación popular pero llena de maestría literaria, actual pero con el patetismo de la distancia, lírica pero pública, constituye para el historiador de la estética un documento de cómo se entendía el arte en una época que no había formulado explícitamente sus ideas estéticas. Y demuestra además, que dicha época, que estaba aún lejos de los conceptos de una poesía pura y del arte por el arte, concebía el arte como vinculado con la religión y con los mitos, como un producto colectivo y público capaz de servir a los fines sociales, políticos o vitales, pero a la vez como producto alejado de la vida, que hablaba a los hombres desde cierta distancia.

No obstante, para los primitivos estetas griegos esta poesía constituía un modelo que tenían en cuenta al formular las primeras ideas y definiciones de lo bello y del arte. Por otro lado, se aprovechaban de este modelo sólo parcialmente, percibiendo mejor sus rasgos superficiales, sin darse cuenta de los más profundos. Esto ocurría incluso en las reflexiones sobre la poesía hechas por el propio poeta; él tampoco sabía aún expresar explícitamente todo lo que había incluido en su poesía. Como si en aquellos siglos antiguos hubiese sido más fácil ser un buen poeta que un buen teórico de la estética.

4. La forma normal de expresión. «Hubo una época —dice Plutarco— en la que los poemas, la poesía y los cantos constituían la forma normal de expresión». Las opiniones de Tácito y Varrón son parecidas a ésta. Es así como los antiguos entendían los orígenes de la poesía, de la música y de la danza; veían en ellas la forma primitiva y natural en que el hombre expresaba sentimientos. Pero llegó el tiempo en el que su posición y su función cambiaron. A continuación dice Plutarco: «Más tarde, cuando se produjo un cambio en la vida del hombre, en sus vicisitudes y naturaleza, se abandonó lo sobrante, se quitaron de las cabezas los adornos dorados, se prescindió de los suaves vestidos de púrpura, se cortó el largo pelo y se quitó los coturnos, porque se había acostumbrado, y con razón, a jactarse de la sencillez y a ver en lo sencillo el mayor adorno, magnitud y esplendor. También el habla cambió su forma, y la prosa separó la verdad del mito».

Tal vez existió un tiempo en el que la poesía, la música y la danza eran «la forma normal de expresión», y tal vez fue en esa época cuando dichas artes habían surgido. Pero con el nacimiento de la teoría de la poesía, de la música y de la danza, y con el inicio de la estética antigua, aquel período llegó a su fin.

3. LOS PRINCIPIOS DE LAS ARTES PLASTICAS

Para los griegos, la arquitectura, pintura y escultura, artes afines entre sí, estaban bien distanciadas de la poesía de la música y de la danza. Sus funciones eran distintas: las primeras producían objetos para contemplar, mientras que las segundas expresaban sentimientos. Las primeras eran contemplativas, las segundas expresivas. Aunque pertenecían al mismo pueblo y a la misma época, el historiador advierte que, a pesar de todas las diferencias, tenían también rasgos comunes a los que los mismos griegos no prestaban atención alguna.

1. La arquitectura. Los siglos VIII, VII y VI, los mismos que dieron la gran poesía griega, crearon también una gran arquitectura que pronto, igual que la poesía de Homero, alcanzó la perfección. Era una perfección que Grecia poseía en el periodo arcaico y a la que los arquitectos modernos, renunciando a todas las formas creadas posteriormente, bien querrían volver. De este modo, los primeros griegos que empezaron a estudiar el arte y la belleza, tenían ante sus ojos una arquitectura perfecta, igual que una perfecta poesía.

La arquitectura griega asumió ciertos elementos que provenían de fuera, sobre todo de Egipto (por ejemplo, las columnas y columnatas) y también del Norte (por ejemplo, el tejado a dos aguas de los templos). A pesar de ello, en su totalidad, constituía una creación original y homogénea. Al apartarse en un momento dado de las influencias extranjeras, la arquitectura se desarrolló exclusivamente conforme a su propia lógica; los griegos supieron mirarla como su propia obra.

Asimismo, podían estar convencidos de que su arquitectura era una libre creación suya, que la habían creado sin estar limitados ni siquiera por exigencias técnicas ni por las propias del material empleado; que eran más bien ellos quienes deter-

minaban la técnica, y no al revés. Elaboraron la técnica que les era necesaria para alcanzar sus objetivos, y sobre todo dominaron técnicamente el arte de labrar la piedra. Ya en el siglo VI pasaron de la madera y de la blanda caliza, utilizadas primitivamente, a las piedras preciosas y al mármol. Muy temprano fueron capaces de emprender obras de mayores dimensiones: el templo de Hera en la isla de Samos, de finales del siglo VI, era una enorme construcción de 133 columnas.

Al igual que la poesía, su arquitectura estaba vinculada con la religión y el culto. Los esfuerzos de los arquitectos griegos de aquellos tiempos estaban dirigidos exclusivamente hacia la edificación de los templos, pues las casas de vivienda de entonces tenían un carácter utilitario y carecían de aspiraciones artísticas.

2. *La escultura.* Aunque ya desempeñaba un papel importante, en la Grecia arcaica no había alcanzado aún la perfección de la arquitectura, ni era tan independiente, ni tan definitiva en sus formas. Sin embargo, ciertos rasgos característicos de la actitud de los griegos hacia el arte y la belleza se revelaron en ella, incluso más acentuados que en la arquitectura.

La escultura también estaba vinculada con el culto. Se limitaba a las estatuas de los dioses y a la decoración de los templos, de sus frontones y metopas. Tan sólo más tarde los griegos empezaron a esculpir al hombre: primero sólo a los muertos y con el tiempo también a los personajes ilustres vivos, en especial a los vencedores de la lucha libre y de los juegos olímpicos. Esta vinculación entre la escultura y la religión prueba que su carácter era más complejo de cuanto se hubiera podido esperar de un arte primitivo. El artista no representaba el mundo de los hombres, sino el de los dioses.

El culto griego era antropomórfico y así era también la escultura griega: representaba a los dioses en forma humana. Servía a los dioses, pero reproducía al hombre. No había en ella naturaleza extrahumana, no había otras formas que las humanas, era una escultura antropocéntrica.

Sin embargo, al representar al ser humano, no representaba a hombres individuales. Las estatuas parecían tener un carácter general, no trataban de reflejar la personalidad; la época de los retratos no había llegado aún. Los primeros escultores trataban los rostros de manera esquemática, ni siquiera intentaban conferirles una expresión. La expresión se la daban antes al cuerpo que al rostro. Al representar la figura humana se guiaban más por la imaginación geométrica que por la observación de la escultura orgánica de los cuerpos, por lo cual las formas humanas se transformaban, deformaban y geometrizaban. Los cabellos y los pliegues de las ropas los componían aún arcaicamente, en diseños orientales, sin preocuparse por su realismo. En todo ello no eran nada originales: los artistas griegos no inventaron ni las formas geométricas ni los temas sobrehumanos, ambas cosas las asumieron del Oriente. Tan sólo cuando renunciaron a esta influencia fue cuando empezaron a ser realmente ellos mismos. Pero hubo que esperar hasta el período clásico para que esto ocurriera.

3. *La consciente limitación.* El temprano arte griego trataba siempre los mismos temas y empleaba siempre las mismas formas. No aspiraba a ser un arte variado, extraordinario ni novedoso. Tenía un número limitado de temas, motivos iconográficos, esquemas de composición, formas decorativas y principales conceptos y soluciones. Los únicos edificios eran templos dotados de columnas, en los que sólo se permitían mínimas variaciones. No se sabía esculpir sino la desnuda figura masculina y la figura femenina con vestidura drapeada, tratadas siempre frontalmente y con una rígida simetría. Hasta un motivo tan sencillo como una cabeza vuelta a un lado o desviada de la línea vertical, no apareció antes del siglo V. Los templos, a pesar de pertenecer a un esquema único, podían variar en las proporciones de sus elementos, en la cantidad y altura de las columnas, en su espaciamiento, en las dimen-

siones de los intercolumnios y en un peso menor o mayor del entablamento. La escultura admitía variantes análogas. Sin embargo, la inflexible rigidez del arte arcaico y sus estrechos límites tuvieron consecuencias positivas: el hecho de plantearse varios artistas el mismo objetivo y servirse del mismo esquema causó la elaboración de la técnica necesaria y la dominación de la forma.

4. *Las normas del arte.* Los artistas griegos no trataban su arte como objeto de inspiración e imaginación, sino de habilidad y obediencia a unas normas generales. Por eso dieron al arte un carácter universal, impersonal y racional. La racionalidad entró de lleno en el concepto del arte adoptado en Grecia, y fue también aceptada por los filósofos griegos. La racionalidad del arte, y el hecho de basarse en normas, constituyen un elemento importante de la estética implícita en el arcaico arte griego. Eran normas firmes pero no apriorísticas. Especialmente en la arquitectura emanaban de las exigencias de la construcción: las columnas y el entablamento de los templos, los triglifos y metopas, tenían formas dictadas por las exigencias de la estética y por la naturaleza del material de construcción.

A pesar de su universalidad y racionalidad, las artes plásticas de los griegos ofrecían algunas variantes. Había dos estilos: el dórico y el jónico. El jónico revelaba más libertad e imaginación, mientras que el dórico era más riguroso, sometido a normas más rígidas. Los dos estilos diferían también en cuanto a las proporciones, que en el arte jónico eran más esbeltas que en el dórico. Ambos estilos surgieron simultáneamente, pero el dórico, que fue el primero en alcanzar la perfección, caracterizó el periodo arcaico.

Un famoso arquitecto del siglo XIX dijo que el sentido de la vista deparaba a los griegos alegrías que nosotros desconocemos [a]. Se puede suponer que percibían la armonía de las formas con la misma agudeza con que las personas dotadas de un oído musical perfecto perciben la armonía de los sonidos. Tenían la «vista perfecta».

Su manera de ver los objetos era muy particular: era una visión que más bien aísla las cosas que las une. En su arte encontramos huellas de ello: sus primeras esculturas de varias figuras en los frontones de los templos, eran un conjunto de estatuas aisladas.

A finales de la era arcaica, los griegos poseían ya un gran arte, pero no reflexionaban sobre él teóricamente, o por lo menos, tales reflexiones no se han conservado. En aquel tiempo tenían ya una ciencia, pero una ciencia que se ocupaba exclusivamente de la naturaleza y no de las creaciones del hombre, y que no abarcaba aún la estética. No obstante, tenían ya su concepción de lo bello y del arte, que no habían recogido por escrito, pero que puede ser reconstruida basándose en las artes que cultivaban.

4. Los conceptos estéticos de los griegos

Para poder pensar y hablar sobre el arte que creaban, los griegos debieron servirse de algunos conceptos relacionados con él [b]. Parte de esos conceptos se formó antes de que los filósofos aparecieran en escena. Los filósofos los recogieron y, más adelante, los desarrollaron y transformaron. Los conceptos estéticos de los griegos

---

[a] E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture:* «Nous pouvons bien croire que les Grecs étaient capables de tout en fait d'art, qu'ils éprouvaient par le sens de la vue des jouissances que nous sommes trop grossiers pour jamais connaître.»

[b] W. Tatarkiewicz, *Art and Poetry*, en «Studia Philosophica», II, Lvov, 1939. En polaco: «Sztuka i poezja, rozdzial z dziejów estetyki starozytnej», en *Skupienie i marzenie*, 1951 («El arte y la poesía, un capítulo de la historia de la estética antigua», del libro: *Concentración y sueño*).

fueron una de las fuentes de la estética erudita, antes de que llegaran a ser su reflejo. Eran unos conceptos muy distintos a los que, al cabo de siglos de reflexión, emplea corrientemente el hombre de hoy. Incluso cuando las palabras eran parecidas, su significado era distinto.

1. El concepto de la belleza. Sobre todo, la palabra «kalón» (τὸ καλόν), empleada por los griegos, que traducimos como «lo bello», tenía un sentido distinto al que suele entenderse por dicho término hoy en día. Significaba todo lo que gusta, atrae o despierta admiración, o sea, su significado era más amplio. Designaba además lo que complace a los ojos y a los oídos, lo que nos gusta dada su forma y estructura, pero denotaba también otras muchas cosas que gustan de otra manera y por diferentes razones; abarcaba imágenes y sonidos así como rasgos de carácter en los cuales el hombre moderno encuentra valores de otro tipo, y si los llama «bellos» lo hace consciente de emplear esta palabra metafóricamente. Un testimonio de cómo los griegos concebían la belleza es un conocido oráculo de Delos, según el cual «lo más bello es lo más justo». De este amplio y general concepto de la belleza, empleado corrientemente por los griegos, se formó con el tiempo, despacio y con dificultades, un concepto de belleza estética más limitado y definido.

Anteriormente, los griegos se iban acercando a este concepto más limitado con otros términos. Los poetas escribían sobre la «gracia» que «alegra a los mortales», los himnos de la «armonía» (ἁρμονία) del cosmos, los artistas plásticos de la symmetria (συμμετρία), o sea, de la conmensurabilidad o de la medida adecuada (de συν— conjuntamente y μέτρον-medida), los oradores de la euritmia (εὐρυθμία), es decir del ritmo adecuado (de εὐ-bien y ῥυθμός-ritmo) y de las buenas proporciones. Pero estos conceptos se plasmaron posteriormente en la época madura; los conceptos de armonía, symmetria y euritmia, llevan el sello de los filósofos pitagóricos.

2. El concepto del arte. Con la palabra «techne» (τέχνη) [a], que traducimos como arte, pasó lo mismo que con la belleza: los griegos la entendían más ampliamente que nosotros. Es decir, entendían por «tékhne» todo producto de la habilidad técnica. Era para ellos arte no sólo el trabajo del arquitecto sino también el del carpintero o del tejedor. Aplicaban el término a toda actividad humana (en cuanto opuesta a la naturaleza) en la medida en que era productiva (y no cognoscitiva), dependiente de la habilidad (y no de la inspiración), y conscientemente guiada por normas generales (y no sólo por la rutina). Los griegos estaban convencidos de que la habilidad en el arte era primordial, razón por la cual consideraban el arte (el de la carpintería y el de tejer incluidos) como actividad intelectual; hacían hincapié en el conocimiento que el arte presupone, y era ese conocimiento lo que más estimaban.

Tal concepto del arte incluía lo que la arquitectura tiene en común con la pintura y la escultura, así como con la carpintería y la tejeduría.

Por otra parte, los griegos no disponían de un concepto que comprendiese tan sólo las bellas artes, la arquitectura, la pintura y la escultura, sin incluir la artesanía. Su amplio concepto del arte (al que hoy corresponde más bien la palabra »maestría») perduró hasta el final de la antigüedad, e incluso permaneció mucho tiempo en las lenguas europeas (las cuales, queriendo subrayar las especiales características de la pintura o de la arquitectura, no podían llamarlas simplemente artes sino que las denominaron «bellas» artes). Tan sólo a lo largo del siglo XIX se empezó a suprimir el adjetivo «bello», y el término «arte» fue considerado como sinónimo de «bellas artes».

Solamente en los tiempos modernos las bellas artes llegaron a ocupar el primer

[a] R. Schaerer, *Ἐπιστήμη et τέχνη, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère a Platon.* Mâcon, 1930.

puesto y dominaron el nombre de «arte». Con el concepto del arte ocurrió lo mismo que con el concepto de la belleza: primitivamente era más amplio, y paso a paso se fue transformando en uno más reducido y propiamente estético.

3. *División de las artes.* Las artes que posteriormente se llamaron bellas artes no constituían siquiera para los griegos un grupo separado [a]. No dividían las artes en bellas y artesanas. Creían que todas podían ser bellas; afirmaban que el artesano (δημιουργός, demiurgos) podía alcanzar la perfección y llegar a ser maestro (ἀρχιτέκτων, architekton) en cada arte. Su actitud hacia los que practicaban las artes era compleja: los estimaban por los conocimientos que poseían, pero a la vez los despreciaban por ser su trabajo artesano, físico y remunerativo. Lo primero motivaba que apreciasen la artesanía quizá más que la apreciamos hoy, mientras que lo segundo era causa de que valorasen las bellas artes menos que los modernos. Tal actitud hacia el arte se formó ya en los tiempos pre-filosóficos; los filósofos la aceptaron y mantuvieron.

La división de las artes más natural para los griegos era la de artes liberales y serviles, según exigían o no el esfuerzo físico. Llamaban artes liberales a las que no requerían el trabajo físico, y serviles a las que sí lo exigían. Las primeras las consideraban infinitamente superiores. En cuanto a las bellas artes, las clasificaban, parcialmente de liberales, como, por ejemplo, la música, y parcialmente de serviles, como la arquitectura o la escultura. La pintura la incluían al principio entre las artes serviles, pero con el tiempo los pintores lograron que su arte fuese elevado a la categoría más alta.

Aunque los griegos tenían un concepto muy amplio del «arte en general», tenían un concepto bastante restringido de cada arte en particular. Como ya mencionamos, consideraban como un arte separado el de tocar la flauta, es decir, «la aulética», así como la «citarística» el arte de tocar la cítara, uniéndolas sólo en ocasiones excepcionales bajo la común denominación de la música. Tampoco trataban como pertenecientes a un mismo arte los trabajos escultóricos ejecutados en piedra, y los moldeados en bronce. Dado que eran realizados en materiales distintos, con diferentes instrumentos y de distintas maneras, por varias personas, constituían para los griegos artes diferentes.

Del mismo modo, consideraban como distintos campos de actividad creativa la tragedia y la comedia, la poesía épica y la ditirámbica, uniéndolas bajo el común concepto sólo en muy contadas ocasiones. Empleaban poco nociones tales como música o escultura y se servían, en cambio, del más general concepto del arte o de conceptos mucho más restringidos, como el de aulética o citarística, el arte de esculpir en piedra o el de moldear en bronce. Nos encontramos así ante una situación paradójica: hoy se admira la gran escultura o poesía de los griegos, mientras que ellos mismos no poseían, en su léxico conceptual, los términos que indicaran estas actividades.

El vocabulario griego puede inducir a errores, ya que se empleaban los mismos términos que hoy, como por ejemplo poesía, música o arquitectura, que entonces tenían otro significado que el adquirido al cabo de los siglos. «*Póiesis*», que viene de ποιεῖν —hacer— significaba primitivamente toda creación, y «poietés» todo creador, no sólo el de poemas; la reducción del significado tuvo lugar más tarde. «Musike», que deriva de las musas, significaba toda actividad patrocinada por ellas, y no sólo el arte de los sonidos. Con «musikos» se designaba a las personas eruditas. «Architekton» era el director principal de una obra, pues «architektonike» significaba «el arte principal» en sentido general. Tan sólo con el tiempo aquellos términos que

[a] Véase las notas anteriores: W. Tatarkiewicz (pp.15-16) y Kristeller (pp. 489-506).

significaban «creación», «erudición» y «arte principal» sufrieron una limitación y pasaron a denominar la poesía, la música y la arquitectura.

Los conceptos de los griegos acerca del arte se formaron según las artes concretas que cultivaban y éstas, sobre todo en el período primitivo, eran distintas a las nuestras. Los griegos no tenían una poesía escrita, destinada a ser leída; su poesía era hablada o más bien cantada. Carecían de música puramente instrumental, su música era vocal. Algunas artes, hoy completamente separadas, eran cultivadas conjuntamente y por eso consideradas como un solo arte o como un conjunto de artes afines. Tal fue la situación del teatro, de la música y de la danza. La tragedia, dado que su representación iba acompañada de cantos y de danza, era, en el sistema conceptual de los griegos, más próxima a la música y a la danza que a la poesía épica. La palabra «música», incluso cuando su significado quedó restringido al arte de los sonidos, abarcaba también la danza. De ahí provienen opiniones que son paradójicas para nosotros, como la de que la música es superior a la poesía porque afecta a dos sentidos (el oído y la vista), mientras que la poesía sólo a uno (el oído).

4. *El concepto de la poesía.* El concepto de arte de los griegos era más vasto que el moderno, pero más reducido en lo que respecta a la poesía. No la incluían entre las artes, porque no cabía en el concepto del arte como creación material, ni tampoco como una producción basada en la habilidad y las normas. Los griegos consideraban la poesía fruto de la inspiración y no de la habilidad. En las artes plásticas la habilidad no les dejaba ver la inspiración, mientras que en la poesía la inspiración no les dejaba ver la habilidad. Por ello, las artes plásticas y la poesía no tenían, para los griegos, nada en común.

Los griegos no veían una afinidad entre la poesía y las artes, pero percibían una afinidad entre la poesía y la adivinación. Al escultor lo clasificaban junto con los artesanos, al poeta junto con los adivinos. Según su modo de ver, el escultor cumplía su papel gracias a la habilidad (heredada de los antecesores), y el poeta gracias a la inspiración (concedida por los poderes divinos). Sostenían que el arte era lo que uno podía aprender, y la poesía lo que no se podía aprender. La poesía, gracias a la intervención divina, facilitaba conocimientos de orden superior, guiaba las almas, educaba a los hombres, les hacía, o por lo menos era capaz de hacerles, mejores. El arte hacía algo completamente distinto: producía objetos necesarios, a veces perfectos. Pasó mucho tiempo antes de que los griegos se dieran cuenta de que todo lo que atribuían a la poesía se encontraba también entre los propósitos y posibilidades de las artes. También en ellas obra la inspiración y también ellas guían las almas; todo ello no separa la poesía del arte, sino prácticamente los une entre sí.

Los griegos de la época primitiva no supieron percibir los rasgos comunes que tienen la poesía y las artes plásticas, no supieron encontrar un concepto superior unificador. Por otra parte, no sólo conocían la afinidad entre la poesía y la música, sino que la exageraban, tratándolas a veces como un solo e idéntico campo de creación. La razón de ello estribaba en el hecho de entender la poesía acústicamente y recitarla junto con la música. La primitiva poesía griega era cantada, y la música era vocal. Al mismo tiempo, los griegos observaron que ambas partes les llevaban a un estado de exaltación, lo cual las unía entre sí y las contraponía a las artes plásticas. A veces hasta no concebían la música como un arte independiente, sino como un componente de la poesía, o viceversa, trataban la poesía como un componente de la música.

La función de las Musas consistía en expresar en forma mitológica las ideas de aquella época. Eran nueve: Talía era la Musa de la comedia; Melpómene, de la tragedia; Erato, de la elegía; Polimnia, de la poesía lírica; Calíope, de la oratoria y de

la poesía heroica; Euterpe, de la música; Terpsícore, de la danza; Clío, de la historia, y Urania de la astronomía [a].

En este grupo hay tres rasgos característicos: 1.º Falta una musa que presida toda la poesía. La poesía lírica, la elegía, la comedia y la tragedia no son comprendidas en un concepto común; cada una de ellas tiene su musa respectiva. 2.º Dichas cuatro artes son afines a la música y la danza, ya que las musas presiden también estas artes. 3.º No están asociadas con las artes plásticas, que no poseen sus musas correspondientes. El arte de la palabra los griegos lo vinculaban más bien con las ciencias que con las artes plásticas. Tenían musas la historia y la astronomía, pero carecían de ellas la pintura, escultura y arquitectura. Unían la poesía con las ciencias ya que éstas, al igual que la primera, se valían de la palabra.

5. *El concepto de creación.* Los griegos del período arcaico no tenían un concepto de creación. El arte lo entendían como una habilidad y veían en él tres factores: uno concedido por la naturaleza, es decir, el material; el segundo, transmitido por la tradición, o sea, el conocimiento, y el tercero, proveniente del artista, que era su trabajo. El trabajo del artista, según lo entendían los griegos, no era de otro carácter que el del artesano. No se habían percatado del cuarto factor, la creatividad individual. Tampoco prestaban atención a la originalidad; la novedad en una obra de arte la apreciaban menos que su compatibilidad con la tradición, en la cual veían una garantía de duración, universalidad y perfección. En el período arcaico no se referían a los artistas por su nombre. Nada les parecía a los griegos más importante que el «kanon», o sea, las normas universales a las que debía atenerse el artista. Sostenían que era buen artista el que conocía y aplicaba esas normas y no el que tendía a manifestar en su obra su propia individualidad.

6. *El concepto de la contemplación.* Los griegos entendían las experiencias estéticas de manera semejante a la de la creación artística: no pensaban que esta creación se diferenciara de modo importante de otro tipo de producción humana. Tampoco nada parece indicar que considerasen la experiencia estética como una experiencia aislada o particular; no tenían para ella un término especial. No distinguían la actitud estética de la investigadora. Para la contemplación estética usaban el mismo término que para la investigación científica: «theoria» (θεωρία), es decir, observación. En la contemplación de objetos bellos no veían nada que la distinguiera de la percepción corriente de las cosas. La primera iba acompañada del placer, pero creían que el placer acompaña cada acto de percibir, examinar, investigar o conocer.

Cuando en el siglo V en Grecia maduró la ciencia y los psicólogos tomaron la palabra, mantuvieron antiguas las opiniones sin tomar en consideración que la percepción de lo bello y de las obras de arte pudiera tener algún rasgo particular. La entendían más bien como un tipo de investigación. Por otro lado, la investigación la concebían, según lo indica el término «theoria», como observación. Pregonaban la superioridad del pensamiento sobre la percepción, pero entendían el pensamiento de manera semejante a aquella.

Sin embargo, la percepción era de un solo tipo, la visual. El sentido de la vista era para ellos fundamentalmente diferente al del oído sin mencionar las percepciones de los otros sentidos y el arte percibido con la vista era considerado totalmente distinto del percibido con el oído. En la música veían un arte grande, de carácter sagrado, el único capaz de expresar el alma como tal, pero aún así sólo al arte visual lo hubieran llamado bello. Su concepto de la belleza era universal, abarcaba también

[a] El profesor H. Elzenberg llamó la atención sobre el hecho de que la asignación de las artes a las respectivas musas no se realizó de inmediato; algunas de las asignaciones se hicieron bastante tarde. Aún Horacio, en su oda *Exegi monumentum*, se dirige a Melpómene en tanto que su patrona.

la belleza moral y si intentaron reducirlo al concepto sensorial se referían sólo a las artes visuales. Fue con ellas como modelaron su concepto de lo bello, definiéndolo, mucho más tarde, mediante la forma y el color.

Tales eran las ideas estéticas de los griegos; en éstas se basó el pensamiento estético de sus filósofos, críticos y artistas. Eran conceptos muy distintos a los que en los tiempos modernos son empleados no sólo por los filósofos, sino también corrientemente. El concepto del arte era más amplio y no contenía los rasgos que hoy lo definen. Lo mismo se puede decir respecto al concepto de belleza. Los griegos dividían y agrupaban las artes de otra manera; buscaban en las artes plásticas y en la poesía contrastes desconocidos para el pensamiento moderno. Carecían de conceptos tales como creación artística y experiencia estética. Luego los griegos renunciaron con el tiempo a algunas de estas ideas, traduciendo otras nuevas, pero este proceso de revisión no fue llevado a término hasta la época moderna.

5. LA ESTÉTICA DE LOS PRIMEROS POETAS

1. Las opiniones de los poetas sobre la poesía. Las reflexiones estéticas de los poetas precedieron a las de los teóricos y éstas vinieron enunciadas no en tratados, sino en obras poéticas. Escribiendo sobre diferentes cosas, mencionaban casualmente la poesía, pero haciéndolo de un modo concreto, sin referirse con ello al arte en general. Así encontramos reflexiones sobre lo poético en los primeros poetas épicos como Homero o Hesíodo y en los primeros autores de la poesía lírica como Arquíloco, Solón, Anacreonte, Píndaro o Safo. Trataban problemas sencillos que, sin embargo, ocuparían un puesto importante en la estética posterior [a], y hacían referencia a los siguientes problemas: ¿cuál es la fuente de la poesía?, ¿cuáles son sus fines?, ¿cómo la poesía afecta al hombre?, ¿cuál es su objeto?, ¿qué valor tiene? y, finalmente, ¿es verdad lo que dice?

2. *Los problemas de Homero.* En la obra de Homero se hallan las soluciones más sencillas y seguramente las más típicas para el pensamiento de entonces. 1. A la pregunta: ¿de dónde viene la poesía?, contesta, simplemente: de las Musas [x 1] o, más generalmente, de los dioses [2]. El cantor dice en la *Odisea* que «un dios me infundió cantos de todas clases», aunque añade: «he aprendido por mí mismo» [3].

2. ¿Cuál es el fin de la poesía? Esta pregunta también Homero la contesta sencillamente: su fin es alegrar. «Un dios le concedió el canto para alegrar[4]». Homero tiene una alta estima del júbilo que la poesía proporciona a los hombres, pero no lo entiende como algo diferente o más elevado del júbilo que proporciona la comida o el vino [5]. Enumera entre otras cosas más agradables y valiosas los convites, la danza, la música, los vestidos, un baño caliente y el reposo[6]. Para él, el verdadero fin de la poesía era el de servir de adorno a los banquetes y fue ésta una opinión indudablemente corriente. «No hay otra cosa más agradable que cuando... los comensales, en la sala, escuchan al aedo sentados uno junto a otro... eso es lo más hermoso [7]».

3. ¿Cómo afecta al hombre la poesía? Homero expresó la idea de que la poesía no sólo proporciona alegría, sino también cierto encanto. Habló del encanto producido por la poesía al describir el canto de las Sirenas [8], dando así origen a la idea

---

[a] K. Svoboda, *La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs*, en «Charisteria Sinko», 1951. W. Kranz, *Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Litteratur*, en «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», XVII, 1924. G. Lanata, *Il problema della tecnica poetica in Omero*, en «Antiquitas», IX, 1, 4, 1954. *La poética dei Greci arcaici*, en «Miscellanea Paoli», 1955.

[x] A las llamadas en cifras corresponden los textos originales incluidos al final de cada capítulo, que van precedidos de una letra mayúscula (una por cada capítulo). La referencia a dichos textos aparece señalada en otros capítulos mediante la combinación de la letra y el número correspondiente.

de que la poesía tiene el poder de encantar, lo que más tarde desempeñaría un papel muy importante en la estética griega.

4. ¿Cuál es el objeto de la poesía? La respuesta de Homero fue la siguiente: los hechos memorables. Se refería, naturalmente, a la poesía épica.

5. ¿En qué consiste el valor de la poesía? En ser ésta la voz de los dioses, ya que son ellos quienes hablan a través de los poetas [9]. Pero también en proporcionar al hombre la alegría y en conservar la memoria de las viejas hazañas.

La característica fundamental del pensamiento de Homero sobre la poesía reside en el hecho de que no deja huellas de la idea de que este arte pudiera tener un carácter autónomo. La poesía proviene de los dioses, su meta no es distinta de la del vino, su objeto no es otro que el de la historia y su valor es igual al de la voz de los dioses, del vino y de la historia.

No obstante, Homero estimaba en mucho la poesía, don de los dioses, así como al poeta inspirado [10] «semejante a los dioses en su voz [11]». Entre las gentes «útiles para el país» (tal era el sentido que aún en la *Odisea* tiene la palabra «demiurgo»), junto al adivino, el médico y el carpintero, Homero pone a los aedos, «pues a ésos de entre los mortales, es a quienes se busca sobre la inmensa tierra [12]». Homero no dudaba que las habilidades del poeta, que le fueron conferidas por los dioses, eran sobrehumanas: «aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, una voz indestructible y dentro de mí un corazón de bronce, sólo las Musas Olímpicas podrían decir...[13]». Para ser poeta es indispensable el conocimiento; un hombre cualquiera «oye sólo rumores, voces confusas, pero, en realidad, no sabe nada»; sólo las Musas son «omnisapientes».

Todo ello, sin embargo, no llega a ser la loa superior de la poesía hecha por Homero. En la *Ilíada*, dice Helena que gracias al canto, los héroes de la guerra de Troya vivirán entre «los venideros» [14]. En la *Odisea* dice algo parecido: si perdurará la fama de las virtudes de Penélope, será gracias al canto [15]. Lo cual quiere decir que la poesía es más duradera que la vida. Y para que ésta perdure, vale la pena sufrir los más dolorosos destinos que los dioses nos deparan «a fin de que sean para los venideros objeto de canto» [16]. Todo lo cual es lo más sorprendente que Homero dejó dicho sobre el arte.

6. ¿Dice la poesía la verdad o inventa? Homero creía que decía la verdad y apreciaba en ella la fidelidad. Alababa al que canta las historias pasadas «como si hubieras estado presente tú mismo» [17]. Del mismo modo apreciaba la fidelidad en la escultura: «el milagro del arte» lo veía en un escudo que, aunque de oro, gracias a sus relieves, se parecía a la tierra arada que debía representar [18]. Sabía también que al arte le correspondía la libertad; cuando Penélope exige que el cantor cante de acuerdo con la costumbre, su hijo le pide que le permita cantar según le dicte su propia alma [19].

Estos son los principales problemas de la poesía de que habla Homero. Otros sólo los toca accidentalmente, aunque los trata de manera que nos hace pensar. Por ejemplo, el problema del papel de la novedad en la acogida que tiene la poesía lo comenta así en la *Odisea:* «los hombres tienen en mayor estima el canto más nuevo que llegue a sus oídos» [20].

3. La fuente de la poesía. Las opiniones de otros poetas arcaicos diferían poco de las de Homero. En cuanto a la fuente de la poesía, Hesíodo escribió sobre sí mismo que le iniciaron las Musas en el Helicón [21]. Píndaro, igual que Homero, afirmaba que los dioses pueden enseñar a los poetas cosas que los mortales son incapaces de descubrir [22]. Arquíloco, sin embargo, entendía la poesía de otra manera; escribió que podía cantar los ditirambos «fulminado en mis entrañas por el vino» [23], o sea, que el vino ocupó el lugar de las musas.

4. *El objetivo de la poesía.* Hesíodo entendía el objetivo de la poesía igual que Homero: lo veía en la alegría que ofrece y expresó esta idea al escribir que las Musas alegran a Zeus [24]. Sin embargo, la alegría proporcionada por la poesía la entendía de otra manera: sostenía que las Musas vinieron al mundo para traer alivio y olvido en las preocupaciones. Otorgaba a la poesía una tarea negativa, pero más humana. Anacreonte se imaginaba al poeta a la antigua, como alguien que canta en las fiestas, pero quería que cantase otras cosas que los conflictos y las guerras, que provocase en sus oyentes la alegría, uniendo los dones de las Musas con los de Afrodita.

En las primeras opiniones acerca de la poesía hubo poca variedad. Las palabras de Anacreonte, casi sin modificación, las repitió Solón al escribir que adoraba las obras de Afrodita, de Dioniso y de las Musas que proporcionaban el júbilo, es decir, el amor, el vino y la poesía [25]. Esta época no asignaba aún a la poesía tareas didácticas, lo que ocurriría tan sólo en la era clásica, en el momento en que Aristófanes afirmaba que «el poeta es el maestro de los adolescentes».

5. *Los efectos de la poesía.* Conforme a sus fines, Hesíodo entendía los efectos de la poesía de la siguiente manera: «Si alguien, dolido en su ánimo, recién apenado... después que un aedo servidor de las musas canta las hazañas de los hombres antiguos y a los felices dioses que habitan en el Olimpo, al punto olvida sus tristezas y no se acuerda de las penas» [26]. Safo dijo: «No es lícito que haya un canto de duelo en casa de las servidoras de las Musas». Según una afirmación de Píndaro, un «dios concede el encanto de los versos». En otra ocasión escribió que «la gracia proporciona todo lo alegre a los mortales» y «despierta una dulce sonrisa». La gracia se llamaba en griego χάρις *(charis)* y con el nombre de Cárites denominaban los griegos a las Gracias. El encanto y la gracia eran conceptos importantes para la historia de la estética; de todos los términos usados en aquel entonces eran los más próximos a lo que hoy llamamos belleza. Los himnos homéricos ya imaginaban los efectos de la poesía de una manera distinta, como «alegría, amor y dulce sueño» [27].

6. *El objeto de la poesía.* En cuanto al objeto de la poesía, Hesíodo escribió que las Musas cuentan lo que es, lo que fue y lo que será y que le hacen al poeta cantar sobre «el futuro y el pasado». Su propia poesía trataba diversos temas: en la *Teogonía* habló de los dioses y en los *Trabajos y los días* de la vida cotidiana de los hombres.

Píndaro también se pronunció sobre lo que es más importante para el artista: el talento innato o los conocimientos adquiridos. Según él, lo fundamental era el talento: «sabio es el que muchas cosas sabe por naturaleza» y no «los que las han aprendido» [28]. Su juicio se basaba sobre la poesía y es dudoso que un griego de entonces hubiera dicho lo mismo sobre la escultura o la arquitectura, pues estaban convencidos de que estas artes se fundaban sobre las reglas fijas.

7. *El valor de la poesía.* Los primeros poetas valoraban la poesía de una manera realista. En vez de pedir a las musas el estro poético, Solón prefirió pedirles bienestar, buena reputación, benevolencia para con los amigos y dureza para con los enemigos. Enumeraba, entre los representantes de diversas profesiones, al poeta junto al mercader, al campesino, al artesano, al adivino o al médico. No le atribuía una posición ni superior ni inferior. Era una evaluación de la poesía desde el punto de vista de su utilidad en la vida diaria.

Píndaro es autor de la afirmación de que «las destrezas son escarpadas» [29], es decir, que el arte es difícil.

8. *La poesía y la verdad.* Los griegos evaluaban también la poesía desde un punto de vista esencial para ellos: el de la verdad. Esta evaluación resultaba más bien desfavorable. Solón reprochaba a los cantores por no decir la verdad, por inventar [30], o sea, por mentir. Cuando más tarde tomaran la palabra los filósofos, su jui-

cio acerca de los poetas sería semejante. Píndaro escribió que los poetas, en contra de la verdad, mediante varias invenciones, engañan las almas de los mortales y gracias al dulce encanto les dejan creer en las cosas más inverosímiles [31]. Hesíodo se pronunció de manera más cauta: las Musas le dijeron que «sabemos decir muchas mentiras que parecen ciertas, y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad» [32]. Según Tucídides, Pericles tuvo que explicar a los atenienses que su potente estado no necesitaba a Homero ni a ningún otro poeta, cuyas palabras proporcionan el placer, pero no contienen la verdad [32a].

Solón escribió que debía a las Musas su sabiduría [33], pues poner en el mismo plano la poesía y la sabiduría, el poeta y el sabio, era el mayor elogio que un griego podía tributar a los poetas y a la poesía. Pero σοφία —sabiduría— podía tener dos significados: por un lado significaba el conocimiento de la verdad más profunda, la sabiduría tras de la cual andaban los poetas y que ellos se atribuían a sí mismos y, sobre todo, a Homero. Los poetas se atribuían así la sabiduría cuando aún no había filósofos ni científicos.

Pero la sabiduría de la cual dijo Solón ser deudor a las Musas, podía ser también entendida como una sabiduría práctica, como la habilidad de escribir, como un arte. Así la comprendía Solón. Del mismo modo, en los escritos de Píndaro, σοφία (sophía) significaba lo mismo que arte y σοφός (sophós) equivalía al artista. La sabiduría así concebida no implicaba la verdad.

Había aún otro punto de vista que permitía a los poetas valorar altamente su obra: repetían la idea de Homero de que poesía y sólo ella asegura la supervivencia de los hombres y de sus proezas. Especialmente dice Píndaro: «más duradera que las obras vive la palabra» [34]. «Las grandes hazañas, privadas de himnos, tienen gran oscuridad» [35]. Llegando a escribir también que a Odiseo le valió la pena sufrir, porque gracias a Homero su fama supera sus sufrimientos.

La poesía fue, para los primeros griegos, algo muy distinto a las artes y habilidades manuales, y, en general, no las comparaban. Sin embargo, se atribuye a uno de los poetas arcaicos la comparación de la poesía con la pintura, que los griegos repetirían aún al cabo de varios siglos. Se cree que fue Simónides quien dijo que la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura que habla [36].

9. La belleza. Los poetas empleaban poco la palabra «belleza» o «bello». Teognis escribió que «lo que es bello es amado y lo que no es bello no es amado» [37]. En uno de sus poemas, Safo dice: «el bello... resulta bueno, pero el que es bueno al punto también será hermoso» [38]. Lo que nos gusta, atrae, causa admiración y aprobación (todo ello, por su parte, lo llamaban bueno). El aforismo de Safo que expresa la unión típicamente griega entre belleza y bondad, *kalokagathia*, se refiere a lo bello no sólo en el sentido moderno, puramente estético del término, aunque éste también está incluido. Pertenece, por tanto, a la historia de la estética, así como la afirmación de Homero, que no mencionó la belleza, pero seguro que se refería a ella, cuando en la *Ilíada* (III, 156) les hace decir a los ancianos que Helena es una mujer por la cual valía la pena desencadenar una guerra y exponerse a todos sus desastres.

10. La medida y la conveniencia. Hesíodo formuló el precepto: «Guarda la medida: el momento oportuno en todo es lo mejor» [39]. Casi literalmente lo repitió dos veces Teognis [40]. El precepto no fue pensado como una regla estética, sino más bien como una norma moral, pero fue característico de esa época arcaica en donde lo bello y el arte no se habían separado aún y eran tratados conjuntamente con los valores morales y otros aspectos de la vida. Y es digno de mención que un poeta arcaico emplease las palabras «medida» y «conveniencia» que serían las nociones principales de la estética griega.

Resumiendo: los poetas arcaicos veían la fuente de la poesía en la inspiración di-

vina, su fin en provocar la alegría y sembrar el encanto, así como en glorificar el pasado; su tema eran las vidas divinas y humanas. Los poetas estaban convencidos de su valor, pero no se imaginaban que fuese un valor aislado, propio únicamente del arte. Su actitud en ciertos aspectos se parece a la que en el futuro se llamaría romántica. Era una actitud que distaba de cualquier tipo de formalismo. Si los representantes de las artes plásticas hubieran transmitido sus opiniones, tal vez serían de otro carácter, y habrían acentuado la importancia de la forma.

A. TEXTOS DE HOMERO, HESIODO Y DE LOS PRIMEROS POETAS LÍRICOS

ODYSSEA VIII 73

1. Μοῦσ'ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν
ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν.

FUENTES DE LA POESÍA

1. La Musa entonces movió al aedo a cantar los hechos gloriosos de los hombres.

ODYSSEA VIII 497

2. αὐτίκ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι
ἀνθρώποισιν,
ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν
ἀοιδήν.

2. Al punto yo a todos los hombres diré / que a ti un dios favorable te concedió el canto divino.

ODYSSEA XXII 344

3. γουνοῦμαί σ', Ὀδυσεῦ, σὺ δέ
[μ' αἴδεο καί μ' ἐλέησον.
αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν
ἀοιδὸν
πέφνῃς, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν
[ἀείδω.
αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν
[οἴμας
παντοίας ἐνέφυσεν.

3. Te suplico abrazado a tus rodillas, Odiseo, y tú respétame y compadécete de mí. / Tendrás tú después dolor si a un aedo / matares, a mí, que canto para dioses y hombres. / He aprendido por mí mismo y un dios en mis mientes / infundió cantos de todas clases.

ODYSSEA VIII 43

4. ... καλέσασθε δὲ θεῖον
[ἀοιδόν,
Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν
[ἀοιδὴν
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν
ἀείδειν.

OBJETIVOS DE LA POESÍA

4. ... llamad al divino aedo, / a Demódoco; pues a éste un dios le concedió entre todos el canto para alegrar, / cuando su ánimo a cantar le incita.

ODYSSEA I 150

5. αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος
[ἐξ ἔρον ἕντο
μνηστῆρες, τοῖσιν μὲν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα
μεμήλει,
μολπή τ' ὀρχηστύς τε·τὰ γάρ τ' ἀναθή-
ματα δαιτός.

5. Pero una vez que de comida y bebida saciaron su deseo / los pretendientes, / se ocuparon en sus mientes de otras cosas, / el canto y la danza; pues estas cosas son complemento del banquete.

ODYSSEA VIII 248

6. αἰεὶ δ' ἡμῖν δαίς τε φίλη κίθαρίς [τε χοροί τε
εἵματά τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ [εὐναί.

6. Y siempre nos son gratos el banquete, la cítara, los bailes, los vestidos limpios, los baños calientes y los lechos.

ODYSSEA IX 3

7. Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
ἤτοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
τοιοῦδ' οἷος ὅδ' ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος [αὐδήν.
οὐ γὰρ ἐγώ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
ἢ ὅτ' ἐϋφροσύνη μὲν ἔχῃ κατὰ δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται [ἀοιδοῦ
ἥμενοι ἑξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος [ἀφύσσων
οἰνοχόος φορέῃσι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσι·
τοῦτό τι μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἴδεται [εἶναι.

7. Soberano Alcínoo, ilustre entre todos los hombres, / en verdad es esto hermoso, escuchar a un aedo / tal cual éste es, en su voz semejante a los dioses. / Pues yo afirmo que no hay otra cosa más agradable / que cuando la alegría posee a todo el pueblo / y los comensales en la sala escuchan al aedo, / sentados uno junto a otro en fila, y al lado las mesas están llenas / de pan y carnes, y de la crátera sacando vino / el copero lo lleva y lo vierte en las copas; / me parece en mis mientes que eso es lo más hermoso.

ODYSSEA XII 41

LOS EFECTOS DEL CANTO

8. ὅς τις ἀϊδρείῃ πελάσῃ καὶ [φθόγγον ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὔ τι γυνὴ καὶ νήπια [τέκνα
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ [γάνυνται,
ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν [ἀοιδῇ.

8. Quien por ignorancia se acerque y escuche la voz / de las Sirenas, con él ya no de regreso a casa su mujer y sus tiernos hijos / estarán ni le alegrarán, sino que las Sirenas lo hechizan con su melodioso canto.

ODYSSEA VIII 499

EL VALOR DE LA POESÍA

9. ὁ δ' ὁρμηθεὶς θεοῦ ἄρχετο, [φαῖνε δ' ἀοιδήν.

9. Y él, movido por el dios, comenzaba y entonaba su canto.

ODYSSEA VIII 479

10. πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν [ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοί
τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὕνεκ' ἄρα [σφέας
οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φῦλον [ἀοιδῶν.

10. Pues para todos los hombres que pisan la tierra los aedos / son partícipes de honor y respeto, puesto que a ellos / la Musa les enseñó los cantos y amó el linaje de los aedos.

ODYSSEA I 369

11. νῦν μὲν δαινύμενοι τερπώμεθα, μηδὲ βοητὺς
ἔστω, ἐπεὶ τὸ γε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν [ἀοιδοῦ
τοιοῦδ' οἷος δδ' ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.

11. Ahora banqueteándonos disfrutemos, y no haya griterío, / porque esto ciertamente es hermoso, escuchar a un aedo / tal cual éste es, en su voz semejante a los dioses.

ODYSSEA XVII 382

12. τίς γὰρ δὴ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν [αὐτὸς ἐπελθὼν
ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν οἱ δημιοεργοί ἔασι,
μάντιν ἢ ἰητῆρα κακῶν ἢ τέκτονα [δούρων,
ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὅ κεν τέρπῃσιν [ἀείδων;
οὗτοι γὰρ κλητοί γε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα [γαίαν.

12. Pues ¿quién busca a un extranjero de otra parte, yendo él mismo, / a no ser de los que trabajan para el pueblo, / un adivino, un sanador de enfermedades, un carpintero / o un divino aedo que nos deleite cantando? Pues a ésos de entre los mortales es a quienes se busca sobre la inmensa tierra.

ILIAS II 484

LO DIVINO DE LA POESÍA

13. ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια [δώματ' ἔχουσαι,
ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστέ τε, ἴστε τε [πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι [ἴδμεν...
πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' [ὀνομήνω,
οὐδ'εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι...
... μνησαίαθ'...

13. Decidme ahora, Musas que habitáis mansiones olímpicas, / pues vosotras sois diosas, estáis presentes y lo conocéis todo, / mientras que nosotros oímos la fama sólo y nada sabemos / ... Y a la multitud yo no podría contarla ni nombrarla, / ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, / una voz indestructible y dentro de mí un corazón de bronce; / sólo las Musa olímpicas... / ...podrían decir...

ILIAS VI 357

LA DURACIÓN DE LA POESÍA

14. οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν [μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι [ἐσσομένοισι.

14. Sobre quienes Zeus puso funesto destino, para que en adelante / para los venideros seamos objeto de canto.

ODYSSEA XXIV 196

15. ... τῷ οἱ κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται
ἧς ἀρετῆς τεύξουσι δ'ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν
ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι [Πηνελοπείῃ.

15. ... nunca perecerá la gloria de ésta / sobre cuya virtud a los mortales procurarán los inmortales / un gracioso canto en honor de la prudente Penélope.

ODYSSEA VIII 578

16. ... 'Ἰλίου οἶτον...
τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεῦξαν, ἐπεκλώσαντο [δ' ὄλεθρον
ἀνθρώποις, ἵνα ἦσι καὶ ἐσσομένοισιν [ἀοιδή.

16. ... la desgracia de Ilión... / que los dioses procuraron, y urdieron ruina / para los hombres, a fin de que sean también para los venideros objeto de canto.

ODYSSEA VIII 489

LA POESÍA Y LA VERDAD

17. λίην γὰρ κατὰ κόσμον 'Αχαιῶν [οἶτον ἀείδεις,
ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν 'Αχαιοί,
ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου [ἀκούσας.

17. Pues muy adecuadamente cantas la desgracia de los aqueos, / cuanto hicieron, sufrieron y cuanto penaron los aqueos, / como si hubieras estado presente tú mismo o lo hubieras escuchado a otro.

ILIAS XVIII 548

18. ἡ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένῃ δὲ ἔῳκει,
χρυσείῃ περ ἐοῦσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα [τέτυκτο.

18. Y ella negreaba detrás y se asemejaba a la tierra labrada / aunque era de oro; esto era en verdad gran maravilla.

ODYSSEA I 346

LA LIBERTAD DE LA POESÍA

19. τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον [ἀοιδὸν
τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται;

19. ¿Por qué no dejas que el fiel aedo/nos deleite según su ánimo le incite?

ODYSSEA I 351

LA NOVEDAD EN LA POESÍA

20. τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἥ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

20. Pues los hombres tienen en mayor estima el canto / más nuevo que llegue a sus oídos.

HESÍODO, *Opera et dies* 662

EL ORIGEN DE LA POESÍA

21. Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσ- [φατον ὕμνον ἀείδειν.

21. Pues las Musas me enseñaron a cantar un maravilloso himno.

PÍNDARO, *Paean* VI 51 (ed. C. M. Bowra)

22. ταῦτα θεοῖσι μέν
πιθεῖν σοφοὺς δυνατόν,
βροτοῖσιν δ' ἀμάχανον εὑρέμεν.

22. Esto es posible a los dioses / enseñarlo a los poetas, pero para los mortales es imposible descubrirlo.

ARQUÍLOCO, *frg.* 77 (ed. E. Diehl)

23. ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν [ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς [φρένας.

23. Que sé iniciar el hermoso canto del soberano Dioniso, / el ditirambo, fulminado en mis entrañas por el vino.

HESÍODO, *Theogonia* 52

24. Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες...
τὰς... Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγεῖσα Μνημοσύνη...
λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε [μερμηράων.

EL OBJETIVO DE LA POESÍA

24. Musas del Olimpo... / a las cuales daba a luz, unida al padre Cronida, / Mnemósina... / olvido de males y descanso de preocupaciones.

SOLÓN, *frg.* 20 (Diehl)

25. ἔργα δὲ Κυπρογενοῦς νῦν μοι [φίλα καὶ Διονύσου
καὶ Μουσέων, ἃ τίθησ' ἀνδράσιν [εὐφροσύνας.

25. Y ahora me son gratas las obras de la nacida en Chipre, de Dioniso / y de las Musas, que a los hombres dan gozos.

HESÍODO, *Theogonia* 96

26. ὁ δ' ὄλβιος, ὅν τινα Μοῦσαι φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει [αὐδή.
εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῷ
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ [ἀοιδὸς
Μουσάων θεράπων κλέεα προτέρων [ἀνθρώπων
ὑμνήσῃ μάκαράς τε θεούς, οἱ Ὄλυμπον [ἔχουσιν,
αἶψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ [τι κηδέων
μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα [θεάων.

LOS EFECTOS DE LA POESÍA

26. Dichoso aquél a quien las Musas / aman; dulce la voz de su boca fluye. / Pues si alguien, dolido en su ánimo recién apenado, / se consume afligido en su corazón, después que un aedo / servidor de las Musas cante las hazañas de los hombres antiguos / y a los felices dioses que habitan el Olimpo, / al punto olvida sus tristezas y no se acuerda de las penas; / rápidamente cambian el ánimo los dones de las diosas.

HIMNOS HOMÉRICOS, *In Mercurium* 439

27. νῦν δ' ἄγε μοι τόδε εἰπέ, πολύτροπε Μαιάδος υἱέ,
ἦ σοι γ' ἐκ γενετῆς τάδ' ἅμ' ἕσπετο [θαυματὰ ἔργα
ἠέ τις ἀθανάτων ἠὲ θνητῶν ἀνθρώπων
δῶρον ἀγαυὸν ἔδωκε καὶ ἔφρασε θέσπιν [ἀοιδήν;...
τίς τέχνη, τίς μοῦσα ἀμηχανέων [μελεδώνων,
τίς τρίβος; ἀτρεκέως γὰρ ἅμα τρία πάντα πάρεστιν,
εὐφροσύνην καὶ ἔρωτα καὶ ἡδυμον ὕπνον [ἐλέσθαι.

27. Ea, díme ahora esto, taimado hijo de Maya, / ¿acaso desde tu nacimiento te han acompañado estas admirables habilidades, / o alguno de los inmortales o de los mortales hombres / te concedió este noble don y te enseñó el divino canto? / ... ¿Cuál es el arte, cuál la música de inevitables cuidados, / cuál el camino? Pues verdaderamente es posible obtener tres cosas, todas a la vez: / alegría, amor y dulce sueño.

PÍNDARO, *Olympia* II 86 (Bowra)

28. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ.
μαθόντες δὲ λάβροι
παγγλωσσίᾳ κόρακες ὡς
ἄκραντα γαρύετον.

28. Sabio es el que muchas cosas sabe por naturaleza. / Pero los que las han aprendido, / que chillen en vano con su charlatanería / como cuervos voraces.

PÍNDARO, *Olympia* IX 107 (Bowra)

29. σοφίαι μὲν
αἰπειναί.

29. Las destrezas son escarpadas.

SOLÓN, *frg.* 21 (Diehl)

LA POESÍA Y LA VERDAD

30. πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί.

30. Mucho mienten los aedos.

PÍNDARO, *Olympia* I 28 (Bowra)

31. ἦ θαυματὰ πολλά, καί πού τι καὶ βροτῶν
φάτιν ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις
ἐξαπατῶντι μῦθοι.
χάρις δ' ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς
ἐπιφέροισα
τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν
ἐμμέναι τὸ πολλάκις.

31. En verdad hay muchas cosas maravillosas y algunas veces también adornando con abigarradas mentiras / la fama de los mortales por encima de la verdad / engañan por completo los mitos. / Pero la gracia, que todo lo dulce procura a los mortales, / aportando / honor, incluso lo increíble hace que sea creíble muchas veces.

HESÍODO, *Theogonia* 22

32. αἵ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν...
τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες...
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

32. Las cuales una vez a Hesíodo enseñaron una hermosa canción / ... y estas palabras primeramente me dijeron las diosas, / las Musas del Olimpo... / «sabemos decir muchas mentiras que parecen ciertas / y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad».

TUCÍDIDES, II 41 (en el discurso de Pericles)

32 a. οὐδὲν προσδεόμενοι οὔτε Ὁμήρου ἐπαινέτου οὔτε ὅστις ἔπεσι μὲν τὸ αὐτίκα τέρψει, τῶν δ' ἔργων τὴν ὑπόνοιαν ἡ ἀλήθεια βλάψει.

32a. En nada necesitando a Homero como panegirista ni a cualquiera que con su versos al instante agrade, pero la verdad desmienta la ficción de los hechos.

SOLÓN, *frg.* 1 v. 49 (Diehl)

33. ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ
[Ἡφαίστου πολυτέχνεω
ἔργα δαεὶς χειροῖν ξυλλέγεται βίοτον,
ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα
[διδαχθείς,
ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος.

EL VALOR DE LA POESÍA

Otro, conocedor de las obras de Atenea y de Hefesto, hábil en muchas artes, / con las menos se gana la vida, / otro, instruido en sus dones por las Musas Olímpicas, / como conocedor de la norma de este amable saber.

PÍNDARO, *Nemea* IV 6 (Bowra)

34. Ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον
[βιοτεύει
ὅτι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

34. Más duradera que las obras vive la palabra, / que, con el favor de las Gracias, / la lengua saca de la profundidad de la mente.

PÍNDARO, *Nemea* VII 12 (Bowra)

35. καὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ
σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι.
ἔργοις δὲ καλοῖς ἐσοπτρον ἴσαμεν ἑνὶ σὺν
[τρόπῳ,
εἰ Μναμοσύνας ἕκατι λιπαράμπυκος
εὕρηται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων
[ἀοιδαῖς...
ἀφνεὸς πενιχρός τε θανάτου πέρας
ἅμα νέονται. ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθαν διὰ τὸν
[ἀδυεπῆ γενέσθ'
[Ὅμηρον.
ἐπεὶ ψεύδεσί οἱ ποτανᾷ τε μαχανᾷ
σεμνὸν ἔπεστί τι· σοφία δὲ κλέπτει
[παράγοισα μύθοις·

LA PERDURACIÓN GRACIAS A LA POESÍA

35. Y porque las grandes hazañas / privadas de himnos tienen gran oscuridad; / pero para las hermosas acciones conocemos de un modo sólo un espejo, / si por gracia de Mnemósina de brillante diadema / se encuentra recompensa de sus esfuerzos por los ilustres cantos de versos. / El rico y el pobre al límite de la muerte / van a la vez. Y yo creo que es mayor la fama de Odiseo que lo que sufrió por haber existido Homero de dulces palabras, / puesto que por encima de mentiras y su alado ingenio / hay algo venerable; y la poesía engaña seduciendo con historias.

PÍNDARO, *frg.* 106b (Bowra)

... πρέπει δ' ἐσθλοῖσιν ὑμνεῖσθαι
... καλλίσταις ἀοιδαῖς.
τοῦτο γὰρ ἀθανάτοις τιμαῖς ποτιψαύει
[μόνον
θνάσκει δὲ σιγαθὲν καλὸν ἔργον ⟨ἅπαν⟩.

... y a los buenos conviene ser celebrados... / con las más hermosas canciones. / Pues esto sólo alcanza inmortales honores / mientras que muere, si es callada, toda acción hermosa.

PLUTARCO, *De gloria Atheniensium* 3

36. ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν
ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ
ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

LA PINTURA Y LA POESÍA

36. Simónides llama a la pintura poesía silenciosa, y a la poesía pintura que habla.

TEOGNIS 15

37. Μοῦσαι καὶ Χάριτες, κοῦραι [Διός...
... καλὸν ἀείσατ' ἔπος·
«ὅττι καλόν, φίλον ἐστί· τὸ δ' οὐ καλὸν [οὐ φίλον ἐστίν».

LO BELLO

37. Musas y Gracias, hijas de Zeus... ... cantasteis un hermoso verso: / «Lo que es bello es amado, y lo que no es bello no es amado».

SAFO, *frg.* 49 (Diehl)

38. ὁ μὲν γὰρ κάλος, ὄσσον ἴδην, [πέλεται ⟨ἄγαθος⟩,
ὁ δὲ κἄγαθος αὔτικα καὶ κάλος ἔσσεται.

38. Pues el bello, en tanto se le ve, resulta bueno, / pero el que es bueno al punto será también bello.

HESÍODO, *Opera et dies* 694

LA MEDIDA

39. μέτρα φυλάσσεσθαι· καιρὸς [δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος.

39. Guarda la medida: el momento oportuno en todo es lo mejor.

TEOGNIS 401

40. μηδὲν ἄγαν σπεύδειν· καιρὸς [δ' ἐπὶ πᾶσιν
ἄριστος ἔργμασιν ἀνθρώπων.

40. No te afanes demasiado: el momento oportuno es lo mejor / en todas las acciones de los hombres.

II. La estética del período clásico

1. El período clásico

1. El período ateniense. El segundo período de la historia de Grecia fue una época de máximo esplendor, una época de victorias militares, de progreso social, de aumento de riquezas y bienestar, una época donde surgieron grandes obras artísticas y científicas. Tras haber triunfado sobre Persia, la única potencia de aquel entonces, los griegos llegaron a ser un pueblo sin rivales. La victoria militar sobre los persas fue seguida por la eliminación de éstos y de los fenicios de los mercados comerciales; también en este campo los griegos comenzaron a desempeñar un papel principal. En el siglo V, el ritmo de desarrollo fue vertiginoso, las victorias militares se sucedían una tras otras, las reformas políticas y los descubrimientos científicos ocurrían a diario, al mismo tiempo que surgían innumerables obras de arte.

No obstante, este período de florecimiento no fue, ni mucho menos, una época de paz. Al contrario, fue un período de guerras continuas, de luchas intestinas entre los estados griegos, así como de luchas entre las clases sociales, entre distintas agrupaciones políticas y sus dirigentes. Las luchas contra los invasores provocaban arrebatos de patriotismo e intensificaban los sentimientos de fuerza y unidad nacional.

En un país de múltiples centros políticos, industriales, comerciales e intelectuales, empezaba a predominar el Ática y dentro de ella, Atenas. El Ática era una tierra de favorable situación geográfica y de considerables riquezas naturales. Ya en el siglo VI, Pisístrato convirtió Atenas en una potencia marítima, desarrolló su artesanía y comercio, así como estableció el mecenazgo del arte y de la literatura. Hasta mediados del siglo V, Atenas concedía con largueza la ciudadanía. Por otra parte, también los inmigrantes podían dedicarse libremente al comercio. A mediados del siglo V, dada su cifra de población y su riqueza, Atenas superó incluso a Siracusa. Su posición fue elevada tanto por las victorias en el campo de batalla como por la expansión de su cultura. Bajo la égida de Atenas, se formó la Liga de Delos, cuyo tesoro fue trasladado a Atenas. La cumbre de su grandeza la alcanzó Atenas en los tiempos de Pericles, en los años treinta-sesenta del siglo V. A partir de ese momento podemos hablar del período ático o ateniense.

En el siglo V, la cultura griega se desarrollaba aún por dos caminos: la cultura doria difería de la jónica, pero ambas penetraron en Atenas fundiéndose en una sola. Los estilos dórico y jónico dejaron de pertenecer a dos regiones diferentes, convirtiéndose en dos estilos de un mismo país. En la Acrópolis, junto al dórico Partenón,

se alzaba el Erecteion jónico. Lo mismo ocurría en las ciencias y, sobre todo, en la estética. Los sofistas atenienses se valían del estilo empírico de los jonios, mientras que la estética de Platón era una continuación del apriorismo dórico.

2. *El período democrático.* El desarrollo de Atenas iba en busca del progreso social y la democratización de la vida. Las reformas, empezadas ya en los tiempos de Solón, en el siglo VI, fueron considerablemente ampliadas en vísperas del siglo V, en la época de Clístenes. Fue entonces cuando todos los ciudadanos obtuvieron los mismos derechos, pudiendo todos participar en el gobierno. En el 464 perdió su poder el areópago, la última institución no democrática. La ley de Pericles sobre el pago de los oficios públicos hizo posible que hasta los más pobres pudieran participar en el gobierno. La elección para los cargos públicos se realizaba mediante sorteo. Conforme a la constitución, por lo menos tres veces al mes, se reunía la Asamblea Popular. Incluso los asuntos corrientes eran decididos colectivamente por el Consejo de los Quinientos. Todo ateniense tenía un acceso constante a la vida pública, excepto los esclavos que trabajaban para que el ciudadano pudiera gobernar o dedicarse a las ciencias y a las artes.

Nunca estuvo el arte más ligado a la vida de la nación. Las tragedias y las comedias estaban al servicio de la política, alabando o criticando los programas económicos y políticos.

3. *El pueblo ateniense.* Sería un error imaginarse a aquel pueblo ateniense, que gobernaba el país en la época de su mayor prosperidad, como un conjunto de cultos ciudadanos que constituían un modelo de progreso y virtudes. Era un pueblo más bien reacio a la educación que condenó a muerte a Sócrates, el portavoz de la ilustración. Jenofonte, por boca de Sócrates, dijo que la Asamblea Popular se componía de los que comerciaban en el mercado y sólo pensaban en comprar barato para vender caro. Se conocen los defectos de los atenienses: su avidez, envidia, vanidad y su preocupación por las apariencias. Sin embargo, también son innegables sus virtudes. Eran afectivos, sensibles, de gran imaginación y —al contrario de los austeros espartanos— alegres y joviales. Era gente libre que necesitaba la libertad. Les complacía lo bello, tenían buen gusto y apreciaban el arte auténtico. Unían la sensualidad natural al amor por las ideas abstractas. Les agradaba una vida despreocupada, pero cuando era preciso, estaban dispuestos a la abnegación y al heroismo. Eran egoístas, pero también ambiciosos, y su ambición les hacía magnánimos. Eran versátiles, dividían su tiempo entre el trabajo profesional, la vida social y el ocio. Además, según Sinko [*], «cada *ekklesiastes* era un reservista o un veterano».

Asimismo sería un error imaginarse la vida de los atenienses como lujosa, opulenta o cómoda. Tucídides nos transmitió las palabras de Pericles: «Amamos la belleza con poco gasto y amamos la filosofía con relajación». Los atenienses eran poco exigentes consigo mismos, sus edificios públicos eran espléndidos mas sus viviendas eran modestas. No se jactaban de sus riquezas ni tampoco ocultaban la pobreza. Dado que se conformaban con poco, había entre ellos mucha gente libre de preocupaciones materiales que podía gozar del arte cuando no crearlo. Isócrates, al recordar al cabo de varios años los tiempos de Pericles, pudo decir: «cada día era un día de fiesta». A pesar del alboroto de la época ateniense, se atribuye a Anaxágoras una frase que hubo de pronunciar en aquel entonces, explicando por qué prefería existir a no existir: «para contemplar el cielo y el orden del universo».

4. *La decadencia del período.* Las favorables condiciones políticas no duraron en Grecia mucho tiempo. Ya a finales del siglo V la convivencia pacífica entre los

[*] N. del T.-Tadeusz Sinko (1877-1966), destacado filólogo polaco, profesor de la Universidad Jaguellona de Cracovia, autor de una literatura griega («Literatura grecka») en seis tomos.

estados griegos fue reemplazada por discrepancias y antagonismos al mismo tiempo que la larga guerra del Peloponeso empobrecía al país. Atenas sufrió diversas calamidades: varios cercos, una peste, las cada vez más agudas luchas intestinas, cambios políticos continuos, restricciones al sistema político, así como los inútiles intentos de recobrar la hegemonía.

El siglo IV fue ya una época de dominación macedonia y de Queronea. Atenas decayó políticamente. Desde el punto de vista político, hubiera sido justificado limitar la era clásica al siglo V, pero esta limitación no podría aplicarse a la vida cultural. En este aspecto, el siglo IV no significó ningún cambio considerable. Atenas seguía siendo la capital de la literatura, de la oratoria, del arte y de las ciencias. Grecia, como Estado, estaba en decadencia, pero su cultura llegó a tal florecimiento que se convirtió en una cultura universal, dominante en todo el mundo. Las conquistas políticas y sociales de los atenienses resultaron efímeras, mientras que su arte así como su cultura sobrevivieron durante siglos.

5. El Clasicismo. Se suele denominar como «clasicismo» el corto período en que la cultura griega alcanzó su esplendor, mientras que la literatura y el arte de este período se denominan «clásicos» [2]. Sin embargo, el término «clásico» tiene varias acepciones.

A) En un sentido, suele llamarse «clásico» todo lo que constituye la expresión más madura y más perfecta de una cultura, de un arte, de una corriente o estilo. En este sentido, los siglos V y IV a. de C., y, sobre todo, la era de Pericles, son clásicos porque constituyen la cumbre y máxima perfección de Grecia. No obstante, no hay que olvidar que en este sentido son clásicas también otras culturas, completamente distintas a la de Pericles. La cultura gótica del siglo XIII, tan distinta, es también clásica en el sentido de ser la expresión más madura del medievo, igual que lo es la era de Pericles en cuanto a la antigüedad.

Al denominar una cultura como clásica en este sentido se juzgan sólo sus valores y no su carácter. En la mayoría de los casos, los períodos clásicos duraron poco. Apenas una cultura, arte o poesía llegaban a su cumbre, empezaban a declinar; es difícil mantenerse en una cumbre. En Grecia, el período clásico fue, indudablemente, la corta era de Pericles, y sólo en el sentido más amplio de la palabra llega a abarcar dos siglos.

Lo opuesto al arte y a la poesía en el sentido clásico es simplemente un arte y una poesía menos perfectos, menos maduros. O, para ser más exactos, lo contrario del «clasicismo» es, por una parte, el «arcaísmo» o «primitivismo», en el cual un arte aún no ha alcanzado su madurez y, por otra, el arte decadente. Antiguamente, al arte decadente se le llamaba «barroco», pero hoy prevalece la opinión de que el barroco es un tipo de arte en sí que tiene un período clásico y otro de decadencia.

B) El término «clásico» tiene también otra acepción: denomina una cultura, arte, poesía, corriente o estilo de *determinadas* cualidades, que se caracterizan por la *mesura*, moderación, armonía, nivelación de tensiones y equilibrio de elementos. La poesía y el arte de los siglos V y IV eran clásicos también en este sentido e in-

---

[2] G. Rodenwaldt, *Zum Begriff und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst* en «Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XI, 1916. *Das Problem des Klassischen in der Kunst, acht Vorträge*, hrsg. W. Jaeger, 1931 (trabajos de Schweitzer, J. Stroux, H. Kuhn y otros). A. Körte, *Der Begriff des Klassischen in der Antike* en «Berichte über Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften», Phil.-hist. Klasee, tomo 86, 1934. H. Rose, *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes*, 1937. Cuaderno «Recherches», II, 1946 (trabajos de W. Deonna, P. Ficrens, L. Hautecoeur y otros). W. Tatarkiewicz. *Les quatre significations du mot «classique»* en «Revue Internationale de Philosophie», cuaderno 41, 1958.

cluso llegaron a ser un modelo para los períodos posteriores que aspiraban a la mesura, armonía y equilibrio.

En este segundo sentido ya no se puede hablar del «clasicismo del siglo XIII» o del «gótico clásico». Este último no muestra ningunas aspiraciones a la mesura. Igualmente no-clásico es cada período barroco o todo romanticismo, ya que tienden a algo completamente distinto de la moderación. Mientras que la primera concepción del clasicismo es evaluadora (ya que determina lo clásico a base de su perfección) la segunda es una concepción descriptiva. El arte de la mesura tiene sus virtudes, pero también las tiene, aunque sean distintas, el arte gótico, el barroco o el romántico.

El arte, la literatura y la cultura de la época de Pericles e incluso todo el siglo V y IV a. de C., *fueron clásicos en ambos sentidos*. Trasladando ese concepto de una parte a la totalidad, a veces suele llamarse «clásica» toda la antigüedad, lo cual no corresponde a ninguna de las acepciones de la palabra. La antigüedad no fue de inmediato madura ni tampoco se caracterizaba hasta el final por la mesura y el equilibrio y tuvo también sus siglos de barroco y romanticismo. Clásico fue en la antigüedad sólo el período que abarca los siglos V y IV.

Dicho período fue el más clásico de todos, lo cual no quiere decir que fuese el único período clásico en la historia. En épocas posteriores de la antigüedad, en los siglos medievales, así como en los tiempos modernos, volverían a darse períodos de perfección y de mesura. Así ocurrió entre los romanos de la época de Augusto, entre los francos en los tiempos de Carlomagno y en la Florencia de los Médicis. En el París de Luis XIV y en el de Napoleón se intentó hacer no sólo un arte clásico, sino también un arte idéntico al de los griegos; en vez de crear formas clásicas originales se imitaron las antiguas. En el siglo XIX, este arte y literatura imitativos se llamaban «pseudoclásicos», y hoy los llamamos «neoclásicos» o «clasicistas». El teatro de Sófocles fue un teatro clásico mientras que el de Racine fue neoclásico; las esculturas de Fidias fueron clásicas y las de Cánova, neoclásicas.

En los tiempos de Pericles el historiador ve no sólo una era *kat' exochén* clásica, sino también un prototipo de otras épocas clásicas y un modelo para las neoclásicas.

2. La literatura

1. La tragedia. El período clásico no dio en Grecia nuevas grandes obras épicas y líricas. Seguía siendo viva la poesía de Homero y la de los antiguos poetas líricos. Homero era considerado no sólo el mayor poeta, sino también un sabio, una fuente de belleza y de sabiduría. Para los primeros estetas, la poesía de los grandes poetas antiguos era ya lejana, pero al mismo tiempo estaba rodeada de la aureola de lo distante.

No obstante, el período clásico tuvo su gran poesía, una poesía cercana y actual, ya que fue en aquel entonces cuando aparecieron los grandes trágicos griegos. Las cualidades de la tragedia griega, importantes para la historia de la estética, son las siguientes [a]:

[a] T. Sinko, *Literatura grecka*, tomo I, 2, 1931. Obras concernientes a la historia de la teoría de la literatura: E. Egger, *L'histoire de la critique chez les Grecs*, 1887. J. W. H. Atkins, *Literary Criticims in Antiquity*, 1934 (ambas de poca utilidad para la historia de la estética). E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry*, 1931. A. E. Haigh, *The Attic Theatre*, 1907. A. W. Pickard, Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athen*, 1953. E. T. Owen, *The Harmony of Aeschylus*. A. J. A. Waldock, *Sophocles the Dramatist*. L. H. G. Greenwood, *Aspects of Euripidean Tragedy*, 1953. P. Arndt, *An Introduction to the Greek Theatre*, 1959. C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*.

a) La tragedia nació de los ritos pertenecientes al culto religioso, y estaba vinculada con éste más estrechamente que la poesía épica y lírica de los griegos. Surgió de la «choreia», de la danza y del canto, pero su grandeza se debió a su pensamiento, a su contenido, al hecho de tratar los problemas de la vida y del destino humano.

b) En cuanto a los aspectos visuales, la tragedia se parecía más bien a nuestra ópera que a la tragedia actual. Un papel importante lo desempeñaba primitivamente el coro (al principio había un solo actor, Esquilo introdujo un segundo). El coro recitaba, pero su recitación estaba más cerca del canto. La música y la danza constituían un elemento importante de la tragedia, las representaciones teatrales fueron una continuación de la «triúnica choreia», primitiva que operaba tanto con la palabra como con el sonido y el movimiento. Se trataba más bien de una ejecución musical que de una representación. Los decorados, sobre todo al principio, eran una cuestión secundaria.

c) En su origen, la tragedia no tenía nada que ver con el realismo. En su fase primitiva no se desarrollaba en la esfera humana sino en el límite entre lo humano y lo divino. Las tragedias de Esquilo todavía se parecían a los cantos ditirámbicos. Su tema eran los mitos, tenían una trama sencilla, su problema esencial era la relación entre el hombre y los dioses, la libertad y la necesidad. Se desarrollaban en un ambiente milagroso y sobrehumano, sin intentos de presentar y diferenciar los caracteres ni de reflejar la realidad. En su concepción se parecían más a las esculturas arcaicas de Olimpia que a las clásicas del Partenón.

d) La tragedia era un arte para todos. Desde los tiempos de Pericles, cada ciudadano de Atenas recibía del estado el dinero necesario para abonar su entrada en el teatro. Cinco jueces oficiales clasificaban las obras y parece que lo hacían dejándose llevar por la opinión de los espectadores.

e) La tragedia era obra de un solo autor y no una creación colectiva de un poeta, de un compositor y de un director. Al principio, el autor no sólo escribía el texto, sino que también componía la música, la danza y el canto; era director, actor y hasta empresario de los espectáculos.

f) Casi desde sus principios la tragedia alcanzó —según la uniforme opinión de los siglos— cúspides jamás igualadas. Como siguiendo una curiosa «ley de series», los tres grandes trágicos aparecieron uno tras otro (Esquilo: 525-456; Sófocles: 496-406; Eurípides: 480-406/5). El más joven empezaba a escribir cuando el mayor aún escribía.

El desarrollo de la tragedia fue vertiginoso. Esquilo redujo el coro, amplió el diálogo, decoró el escenario, introdujo una escenografía más rica, vistió a los actores de túnicas rozagantes y les calzó coturnos más altos. Sófocles se liberó del arcaísmo que aún caracterizaba a Esquilo; sus tragedias son más complejas, compuestas más minuciosamente, más realistas y más humanas, pero también armonizadas o idealizadas. Dijo que presentaba a los hombres «como debían ser» [1]. La última etapa la constituye Eurípides, un realista que pasó de la tragedia divina a la humana y pintó a los hombres «como son».

Los grandes poetas trágicos estaban vinculados con los problemas sociales de entonces. Sófocles representaba la ideología de la derecha, y se mostraba reacio a la radical ilustración de los sofistas. Eurípides, al contrario, estaba ligado a los sofistas, e ideológicamente pertenecía a la vanguardia. Junto con ellos, entró en el arte el antagonismo entre la tradición y la renovación, entre las tendencias conservadoras y progresistas, que pronto pasó del arte a su teoría.

2. *Las opiniones estéticas de los poetas trágicos y de Epicarmo.* Es difícil encontrar en las obras de los poetas trágicos opiniones sobre temas estéticos. Interesados

por la ética, estaban más preocupados por el contenido de lo que escribían que por su forma. Hay, sin embargo, en la obra de Sófocles alusiones a la utilidad y al placer proporcionados por las artes. De Eurípides nos han sido trasmitidas opiniones referentes al amor que convierte al hombre en poeta [2], así como una repetición de las palabras de Teognis cuando decía que «lo que es bello es amado» [3].

Otras observaciones que entran en el campo de la estética las encontramos en Epicarmo, el principal representante del drama realista siciliano, no relacionado con el culto. Epicarmo, coetáneo o tal vez un poco mayor que Esquilo (mitad del siglo VI y siglo V), fue a la vez filósofo y científico. Según Diógenes Laercio, dejó algunos tratados sobre física y medicina, así como una colección de aforismos. Era conocido en la antigüedad su tratado sobre *La naturaleza* (hay filólogos que ponen en duda que Epicarmo fuera su autor) del cual provienen sus observaciones sobre temas estéticos. Epicarmo fue considerado un filósofo pitagórico, pero los fragmentos que se conservan, entre ellos algunos referentes a la estética, no lo confirman así. Al contrario, están más cerca del otro extremo de la filosofía de aquel entonces, del pensamiento empírico y relativista de los sofistas. Al analizar la estética de estos últimos tendremos que recurrir a Epicarmo.

Un fragmento interesante para un estudioso de la estética habla de la relatividad de las formas artísticas, de su dependencia del hombre y de su aspecto. Según otro, lo más importante en el arte es el talento conferido al hombre por la naturaleza [4]. En el tercer fragmento Epicarmo nos dice que «la razón ve y la razón oye» [5]. Es una definición concisa, típica del intelectualismo griego, según el cual nuestro conocimiento se lo debemos al pensamiento aun cuando nos parezca que procede de los ojos y de los oídos. Fue una opinión importante también para la teoría de la belleza y del arte y es asombroso que haya sido un poeta quien la expresara de manera tan radical.

3. *Fin de la tragedia y Aristófanes.* El gran período del teatro duró poco y no sobrepasó siquiera el siglo V. La tragedia ateniense terminó con la muerte de Sófocles y Eurípides. En el siglo IV se siguieron escribiendo obras teatrales, incluso con más abundancia. Había muchos que escribían para la escena y algunos de ellos fueron muy prolíficos. De los escritores del siglo IV Astidamante de Atenas escribió 240 tragedias y dramas satíricos, Carcino de Acragante, 160; Antífanes de Atenas compuso 245 comedias y Alexis de Turios, 280. No eran, sin embargo, obras de alto nivel; en el siglo IV los mayores ingenios se dedicaban a la prosa. Es verdad que al pueblo le entusiasmaba el teatro, que las «estrellas» de teatro hacían giras por Grecia, pero el culto del teatro ya era un culto de los actores. Aristóteles confirma que en su tiempo los actores tenían más importancia que los poetas.

En el año 406, después de la muerte de Sófocles y Eurípides, en su comedia *Las ranas* hizo Aristófanes un balance de la tragedia ateniense, juzgando, no sin razón, que ésta se había agotado. La culpa de esto se la atribuía al último de los poetas trágicos, a Eurípides. Le censuraba por sus aspiraciones innovadoras e ilustradoras que, según él, perderían a Grecia. La razón principal la achacaba al hecho de haberse dejado llevar Eurípides por las influencias de Sócrates y de la filosofía, por haber renunciado a la sublimidad en favor del realismo. Este juicio era, hasta cierto punto, válido, ya que realmente debido a Sócrates y a los sofistas, a la filosofía y a la ilustración, en la cultura griega se había realizado un cambio.

En el siglo IV la prosa llegó a ser más importante que la poesía. El papel primordial en la cultura intelectual de los griegos, que hasta entonces correspondía a la poesía, lo ocupó la filosofía. Los grandes problemas de la vida humana, de los cuales había nacido la tragedia, contribuyeron a su fin. Se había alcanzado la convicción de que era mejor plantear los problemas humanos en otro terreno y de otra

manera, dejando que lo hicieran los filósofos y no los poetas. Tal cambio tuvo, indirectamente, consecuencias positivas para la poesía y el arte, ya que los filósofos crearon la teoría de ambas.

Aristófanes no fue un teórico, pero ejerció cierta influencia sobre la teoría. Fue el primero en plantear la evaluación del arte desde el punto de vista de las necesidades morales y políticas de la sociedad, exigiendo que tal interpretación fuese la predominante [6]. No era el único que pensaba así, pero sí el primero que lo expresó. Formuló su opinión en una obra poética, pero pronto ese punto de vista moralizador fue adoptado por los filósofos [a].

Aristófanes fue también el primero en formular otra idea acerca de la teoría del arte, cuando dice en una de sus comedias que «lo que no poseemos, la imitación nos lo prevee» [7] (en la poesía). Fue ésta una nueva interpretación del viejo concepto de imitación, de la *mimesis*, que pronto sería desarrollada por los filósofos.

4. La prosa. La prosa —que constituye una de las principales realizaciones del siglo IV— era la de los grandes historiadores: Heródoto y Tucídides, así como también la de los grandes oradores: Isócrates y más tarde Demóstenes. El régimen de Atenas favorecía el desarrollo de la oratoria y produjo obras retóricas que —igual que las épicas y las trágicas— son unánimemente reconocidas como obras maestras insuperables. Las obras retóricas crearon un problema para la teoría del arte: siendo obras de arte servían para fines tan prácticos que parecían pertenecer a otro campo.

Entre los fundadores de la prosa griega se pueden incluir también Gorgias y Platón que pusieron las bases de la teoría del arte. Un griego posterior. Filóstrato, comparó los méritos de Gorgias para la prosa artística con los de Esquilo para la tragedia. Fue Gorgias el iniciador y más tarde modelo de atrevidas metáforas, tropos y figuras que los griegos llamarían «esquemas de Gorgias». Platón creó su propia forma literaria, que fue una combinación del tratado científico con el drama, así como su propio lenguaje y estilo. Su prosa que, según palabras de Wilamowitz, debe ser leída en voz alta para que se descubra su hermosura, es algo que «el lenguaje humano no ha superado ni podrá superar». Aristóteles, en cambio, creó un inmejorable modelo de prosa científica, sencilla y concreta, cuya falta de adornos constituye su mayor y auténtica belleza.

3. Las artes plásticas

1. Las ideas de los artistas sobre el arte. La arquitectura clásica de los griegos del siglo V y IV la conocemos principalmente por las ruinas, la escultura clásica fundamentalmente por las copias y la pintura sólo por las descripciones. Pero ruinas, copias y descripciones son suficientes para llegar a la convicción de que el arte clásico de los griegos fue un gran arte. Las épocas posteriores crearon un arte distinto, pero nunca uno más perfecto.

Junto con el gran arte surgió la teoría del arte, en cuya creación participaron también los artistas. Muchos de ellos entonces no sólo construían, esculpían y pintaban sino que también escribían sobre el arte. Sus tratados transmitían tanto conocimientos técnicos y experiencias prácticas como reflexiones generales sobre «las reglas de la *symmetria*» y «los cánones del arte», y hablaban de los principios estéticos por los cuales se guiaba el arte de entonces [8].

Entre los arquitectos de la época clásica, hablaron sobre su arte Sileno, autor de

[a] B. Snell, *Aristophanes und die Ästhetic*, en «Die Antike», XIII, 1937. G. Ugolini, *L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane* en «Studi italiani di filologia classica», 1923.

un libro *De la symmetria dórica*, Ictinos, el creador del Partenón, y muchos otros. Sobre la escultura escribieron el gran Policleto y Eufranor. El famoso pintor Parrasio nos legó un tratado *De la pintura*, igual que el pintor Nicias. Otro pintor, Agatarco, escribió sobre la pintura de escenarios que, a raíz de sus efectos de ilusionismo, provocó en su tiempo animadas discusiones. Según Filóstrato, «los antiguos sabios escribían sobre la *symmetria* en la pintura; por «sabios» entendía él a los artistas.

Aunque todos los escritos teóricos se perdieron, se han conservado en cambio algunas obras de aquel arte clásico y el historiador debe leer en ellas los conceptos estéticos de la época. A través de ellas podrá comprender y deducir que las obras:

a) se sometían a los cánones,

b) ateniéndose en principio a las proporciones matemáticas, a veces se desviaban de ellas,

c) abandonaron las tradicionales formas esquemáticas en favor de las orgánicas.

Estas tres cualidades del arte clásico, que tienen un general significado estético, deben ser analizadas más detalladamente.

I

2. *El canon.* El arte clásico de los griegos estimaba que para cada obra había un canon (κανών) o sea, una forma obligatoria para el artista. El nombre de «kanón» en las artes plásticas era un equivalente del «nómos» en la música. Ambos términos significaban prácticamente lo mismo. Igual que los músicos griegos establecían su «nómos» —ley—, los artistas plásticos fijaban su «kánon», es decir, la norma. Lo buscaban, creían haberlo encontrado, y lo aplicaban en sus obras.

La historia del arte distingue entre períodos «canónicos» y «no-canónicos». Los primeros buscaban y observaban un canon porque veían en él una garantía de la perfección. Los segundos, al contrario, lo evitaban, viendo en él un peligro para el arte y una limitación de la libertad. El período clásico del arte griego fue un período «canónico».

La mayor parte de los cánones conocidos por la historia tenían un origen y una justificación social o litúrgica; algunos, sin embargo, prescribían normas artísticas sólo en cuanto eran las más perfectas, y se justificaban basándose en motivos estéticos. Los cánones griegos de la época clásica tenían, precisamente, una justificación artística (al contrario, por ejemplo, de los egipcios, que estaban condicionados sobre todo litúrgica y socialmente, y eran aplicados exclusivamente en las efigies de los dioses y de los representantes de las altas clases sociales). Este era el primer rasgo característico de los clásicos cánones griegos. El segundo era su flexibilidad, pues eran más bien buscados que establecidos, y podían ser cambiados y corregidos. Su tercer rasgo era el hecho de que se referían principalmente a las proporciones y podían ser expresados matemáticamente. Determinaban así cuántas veces en una columna perfecta el fuste debía ser más grande que el capitel, y cuántas veces, en una estatua perfecta, el cuerpo debía ser más grande que la cabeza.

Al establecer un canon se presuponía que era la única proporción y la más perfecta de todas. Era un punto de partida filosófico: el canon lo buscaban los artistas, mas la búsqueda la provocaban los filósofos.

3. *El canon en la arquitectura.* Los arquitectos fueron los primeros entre los artistas griegos que establecieron sus formas canónicas. Ya en el siglo V las aplica-

ban en la construcción de templos y las formulaban en sus tratados [a] Los monumentos de aquel siglo confirman que el canon era usado generalmente, a la vez que atestiguan su duración: pasaban las generaciones y el canon perduraba.

El canon tenía gran alcance, y se refería tanto a la totalidad de la construcción como a sus detalles, columnas, capiteles, cornisas, frisos y frontones. Las formas canónicas fijas conferían a la arquitectura griega un aspecto objetivo, impersonal y necesario. En los documentos raras veces se citan los nombres de los artistas, como si el autor significara poco, como si no fuera el creador sino el ejecutante de algo que de todos modos era necesario hacer. Así, ante los ojos de los primeros estetas se alzaban obras arquitectónicas que se podían percibir como erigidas conforme a unas leyes eternas, independientes del individuo y del tiempo.

El canon de la clásica arquitectura griega era de carácter matemático. Vitruvio, un seguidor romano de los clásicos arquitectos griegos, escribió: «La composición consiste en la *symmetria*, cuyas leyes los arquitectos deben observar rigurosamente. La *symmetria* nace de la proporción... y llamamos proporción de una construcción el cálculo de sus partes así como el de su totalidad, conforme al módulo establecido». Los arqueólogos no coinciden en señalar si el módulo de un templo dórico era el triglifo o la mitad del diámetro inferior de la columna; sin embargo, a base de ambos cálculos se puede reconstruir todo el templo.

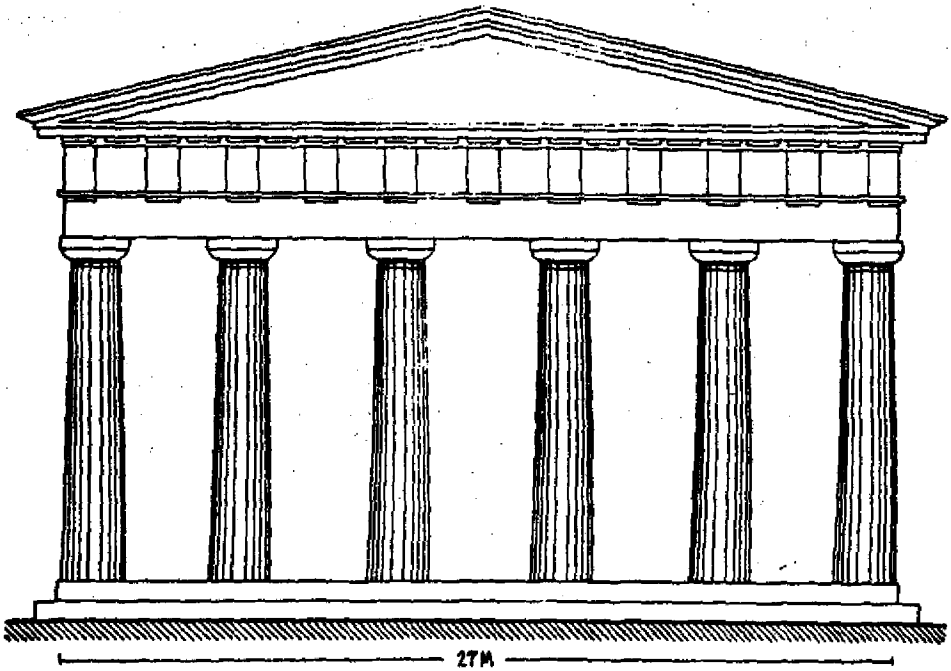
En un templo griego, cada detalle tenía su debida proporción. Si tomamos como módulo la mitad del diámetro de la columna, el templo de Teseo en Atenas tiene una fachada de 6 columnas de 27 módulos: las seis columnas abarcan 12 módulos, tres intercolumnios centrales que tienen 3,2 módulos cada uno, dos intercolumnios laterales de 2,7 cada uno; es decir, 27 en total. La proporción entre la columna y el intercolumnio central, es pues, 2:3,2 o sea, 5:8. El triglifo tiene la anchura de 1 módulo y la metopa de 1,6; así que la proporción entre ellos es, otra vez, de 5:8. Estas mismas cifras se repiten en varios santuarios dóricos (dibujos 1 y 2). La misma cantidad de 27 módulos aparece también en conjuntos de cuatro columnas.

Vitruvio escribe: «El módulo constituye la base de todo cálculo. El diámetro de las columnas corresponde a 2 módulos, la altura de las columnas, con el capitel incluido, a 14 módulos. La altura del capitel es de 1 módulo y la anchura de 2 1/6 (...). El arquitrabe junto con la tenia y las gotas, debe tener la altura de 1 módulo (...). Encima del arquitrabe hay que colocar los triglifos con las metopas; los triglifos han de tener la altura de 1 1/2 módulos y la anchura de 1 módulo». De manera semejante determina todos los demás elementos del orden. Para el historiador de la estética las cifras detalladas son de menor importancia, lo que verdaderamente importa es que todos los elementos estaban determinados matemáticamente (dibujo 3).

En la antigüedad, el canon era obligatorio sobre todo en la construcción de los templos, pero también en la de los teatros [b] (dibujo 4) Vitruvio escribe: «La forma de un teatro debe ser proyectada de la manera siguiente: la punta de un compás debe colocarse en el centro de la circunferencia de la sección más baja del teatro, trazando así un círculo. Dentro del círculo se inscriben cuatro triángulos equiláteros cuyos vértices sean tangentes a la circunferencia a distancias iguales». Este diseño del teatro, usado en Grecia desde los tiempos clásicos, lo encontramos ya en el teatro

[a] G. Dehio, *Ein Proportiongesetz der antiken Baukunst*, 1896. A. Thiersch, *Die Proportionen in der Architektur* en «Handbuch der Archäologie», IV, 1, 1904. O. Wolff, *Tempelmasse, das Gesetz der Proportionen in den antiken und altchristilichen Sakralbauten*, 1912. E. Mössel, *Die Proportion in der Antike und Mittealter*, 1926. Th. Fischer, *Zwei Vorträge über Porportionen*, 1955.

[b] W. Lepik-Kopaczyńska, *Mathematical planning of ancient theatres en* «Prace Wroclawskiego Towarzystwa Naukowego», A. 22, 1949.



Dibujo 1

Los dibujos 1 y 2 muestran las proporciones fijas de los templos antiguos. Según explica Vitruvio, la proporción era fijada a base del módulo. El módulo era la mitad del diámetro interior de la columna; un pórtico de 4 ó 6 columnas medía 27 módulos de ancho.

ateniense de Dioniso que es el teatro de piedra más antiguo. Los arquitectos del teatro antiguo observaban también la constante proporción entre la distancia del escenario al público y la altura del escenario. Posteriormente, a medida que bajaban el escenario, lo acercaban proporcionalmente al público.

El canon de la arquitectura abarcaba también los detalles: las columnas (dibujo 5), el entablamento e incluso las volutas de los capiteles y las estrías de las columnas. Valiéndose de métodos matemáticos, los arquitectos aplicaban el canon detallada y minuciosamente en todos los elementos. El canon prescribía una voluta en los capiteles jónicos y los arquitectos trazaban la curva de esta voluta geométricamente (dibujo 6).

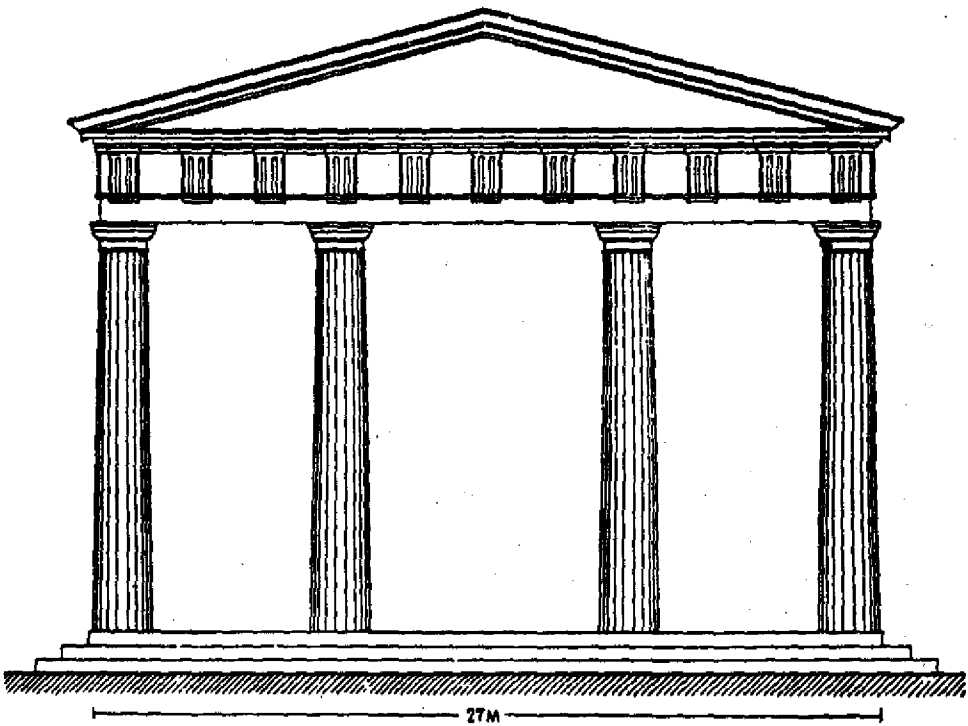
El canon determinaba no sólo el número de estrías en la columna (20 en la dórica, 24 en la jónica), sino también su profundidad (dibujo 7). En el orden dórico, la estría era trazada por el radio de la intersección de las diagonales del cuadrado inscrito en la cuerda de la estría. En cambio, en el orden jónico, era dibujada mediante el así llamado «triángulo pitagórico» que los griegos consideraban una figura geométrica de particular perfección. Naturalmente, el círculo también era considerado una figura perfecta (dibujo 8).

El canon de la arquitectura antigua había de servir no sólo a la vista, sino también, en ciertos casos, a los oídos. El canon del teatro determinaba sus formas así como la manera de conseguir una buena acústica: las tinajas acústicas se distribuían en los teatros de una manera definida que no sólo intensificaba la voz sino que proporcionaba el timbre deseado (dibujo 9).

4. *El canon en la escultura.* También los escultores griegos procuraban establecer un canon para su arte. Como es sabido, fue Polícleto quien hizo más en este campo. El canon de la escultura también era cuantitativo y consistía en proporciones fijas. Como asegura Galeno, «la belleza... está... en la simetría ...de las partes, es decir, de un dedo en relación a un dedo, de todos ellos en relación al metacarpo y el carpo, de éstos en relación al codo, del codo en relación al brazo y de todo en relación a todo, según está escrito en el *Canon* de Polícleto» [9].

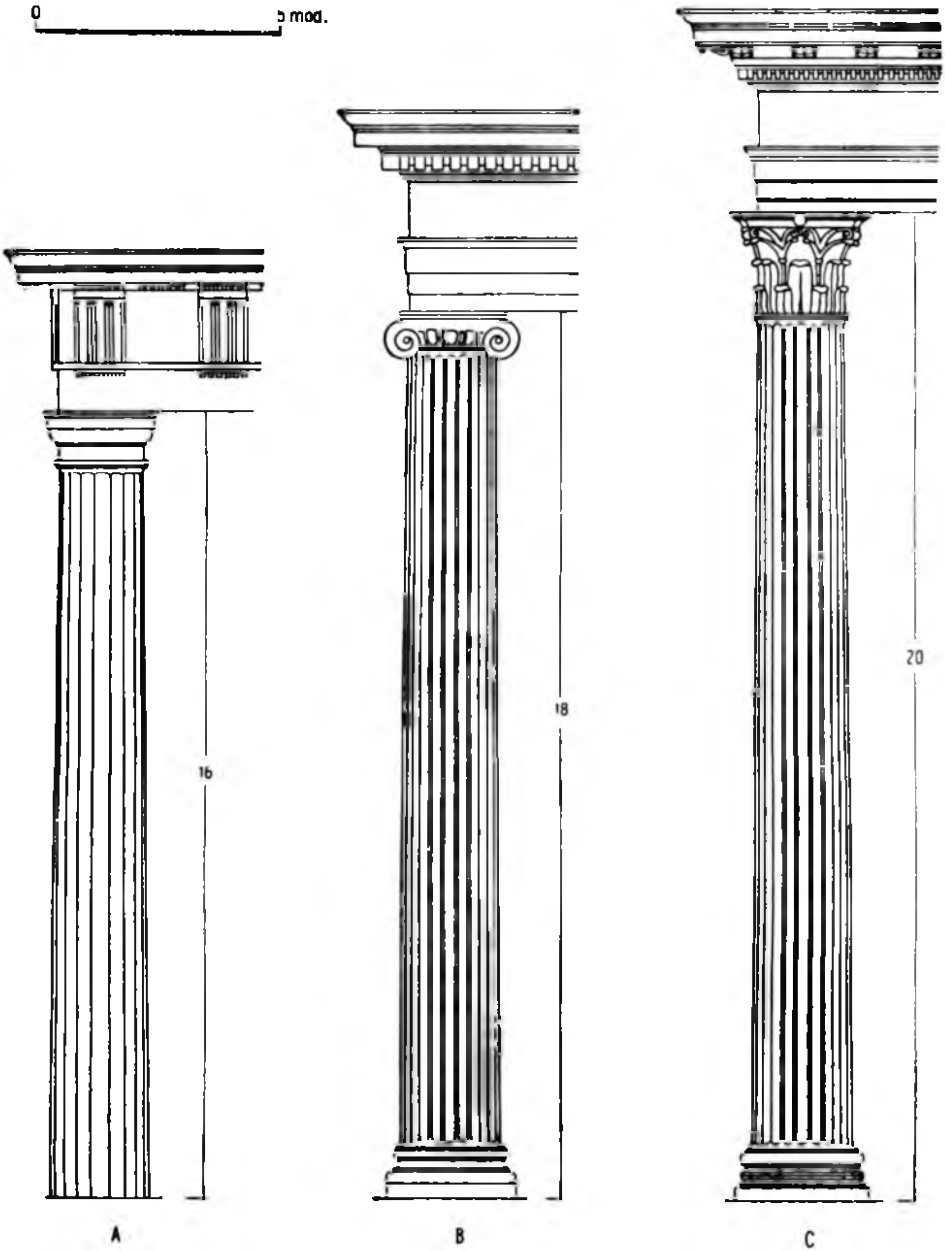
Las recomendaciones de Vitruvio son parecidas: «La naturaleza creó el cuerpo humano de tal manera que la cabeza, desde la barbilla hasta la parte superior de la frente y las raíces del pelo, constituye una décima parte de la longitud del cuerpo». Y, a continuación, sigue determinando las proporciones cuantitativas entre las particulares partes del cuerpo humano. Este canon era rigurosamente aplicado por los clásicos. El único fragmento conservado de la obra de Polícleto dice que en una obra de arte «la perfección (τὸ εὖ) nace poco a poco por medio de muchos cálculos» [10].

El canon de los escultores atañía en principio a la naturaleza y no al arte, calculando qué proporciones aparecen en la naturaleza —en particular las que tiene un hombre correctamente construido— y no las que debía tener una estatua bien esculpida. Era pues, según lo llama Panofsky [a], un canon «antropométrico» y como tal no juzgaba de antemano si el escultor tenía derecho a introducir ciertas correcciones



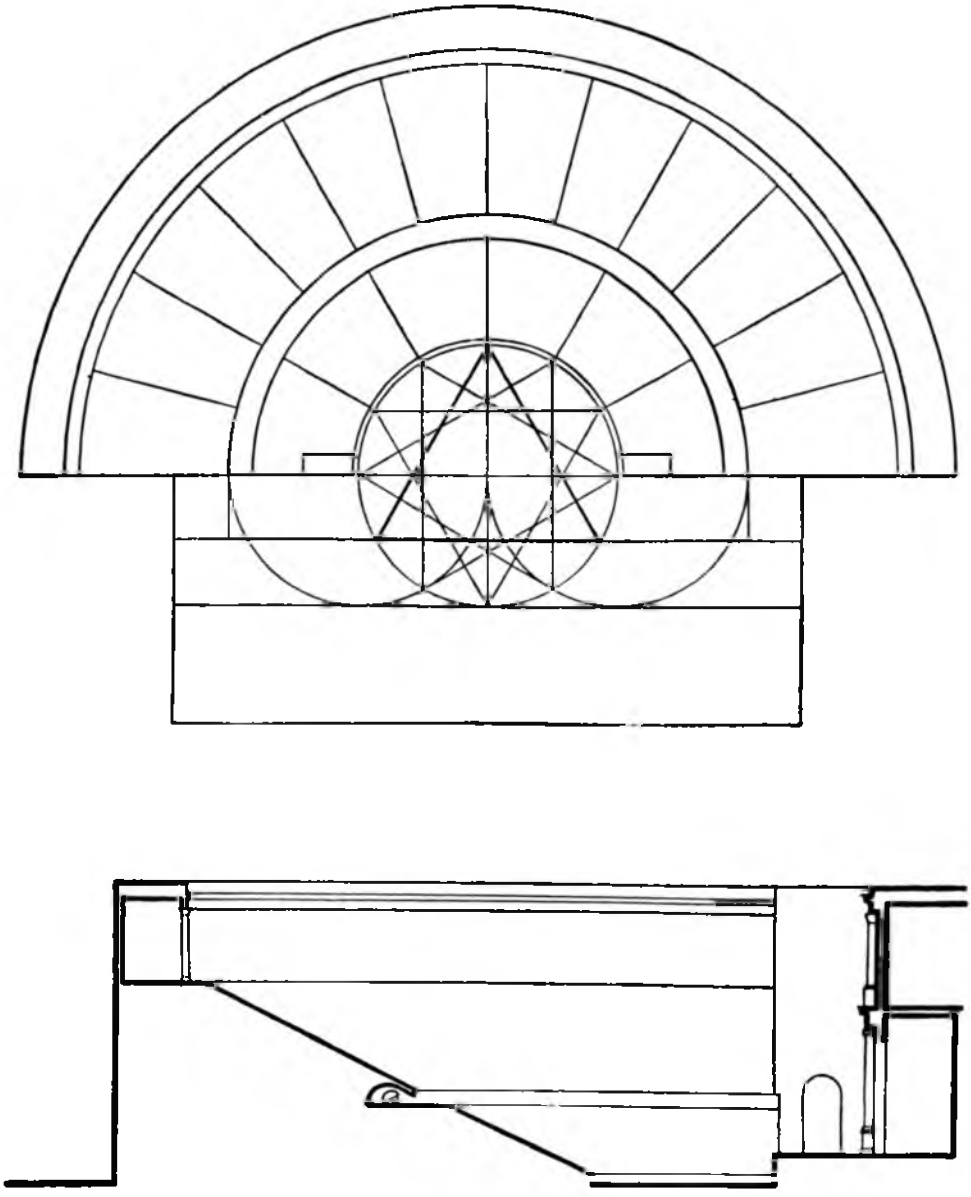
Dibujo 2

[a] E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* en «Monatshefte für Kunstwissenschaft», IV, 1921.



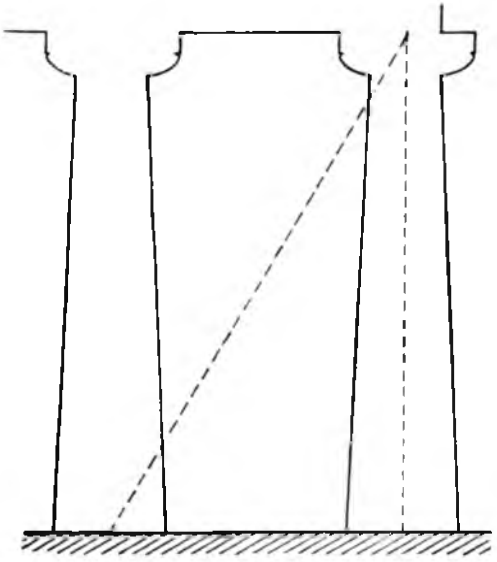
Dibujo 3

La arquitectura griega estaba sujeta a un canon general que determinaba las proporciones de todos los elementos, pero dentro de este canon cabían, al menos, tres «órdenes»: el dórico (A), el jónico (B) y el corintio (C) de proporciones más ligeras o más pesadas, produciendo efectos de mayor rigidez o mayor agilidad.



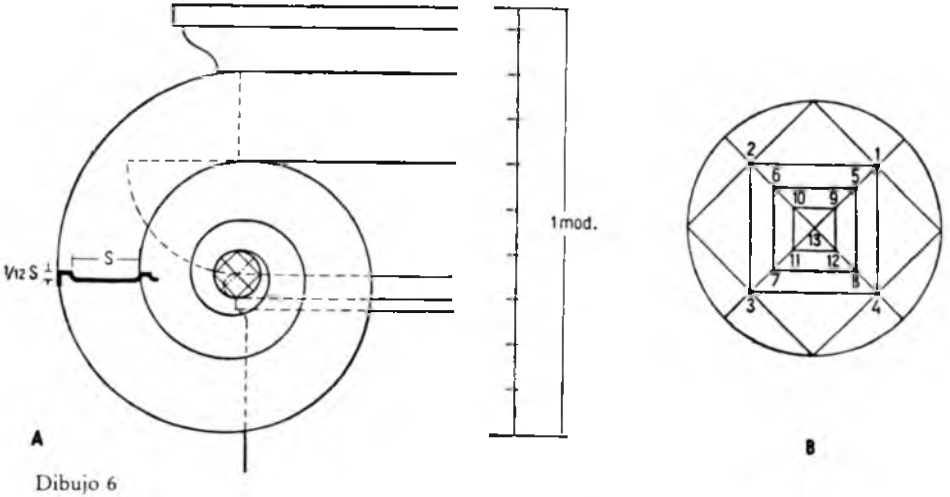
Dibujo 4

El principio geométrico para diseñar un teatro. «La punta de un compás debe colocarse en el centro de la circunferencia de la sección más baja del teatro, trazando así un círculo. Dentro del círculo se inscriben cuatro triángulos equiláteros, cuyos vértices sean tangentes a la circunferencia a distancias iguales. De estos triángulos, el lado del que está más próximo al escenario señala la línea frontal del escenario en el lugar de la intersección con la circunferencia» (Vitruvio). Este es el principio sobre el que estaba construido un teatro romano. El principio del teatro griego era parecido, con la diferencia de que se basaba sobre cuadrados en lugar de hacerlo sobre triángulos.



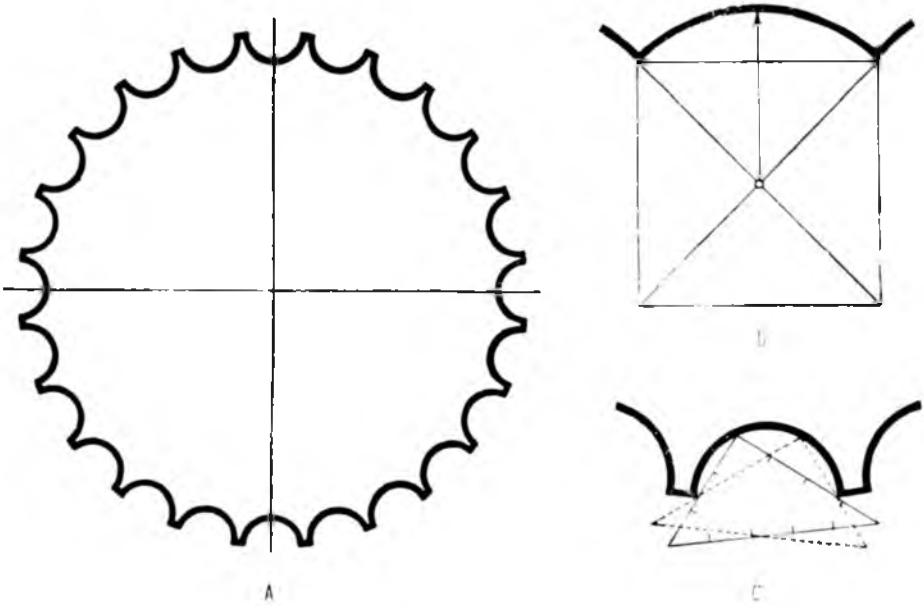
Dibujo 5

La altura de las columnas en los templos griegos y la distancia entre ellas eran generalmente fijadas según el principio de los triángulos llamados pitagóricos, cuyos lados tienen como proporción 3:4:5.



Dibujo 6

El dibujo ilustra el sistema utilizado por los arquitectos antiguos para trazar una voluta: trazaban geométricamente la línea de la curvatura en base a los puntos obtenidos de los cuadrados inscritos en una circunferencia. Eran cuadrados de proporciones especiales, que recibían el nombre de cuadrados «platónicos».



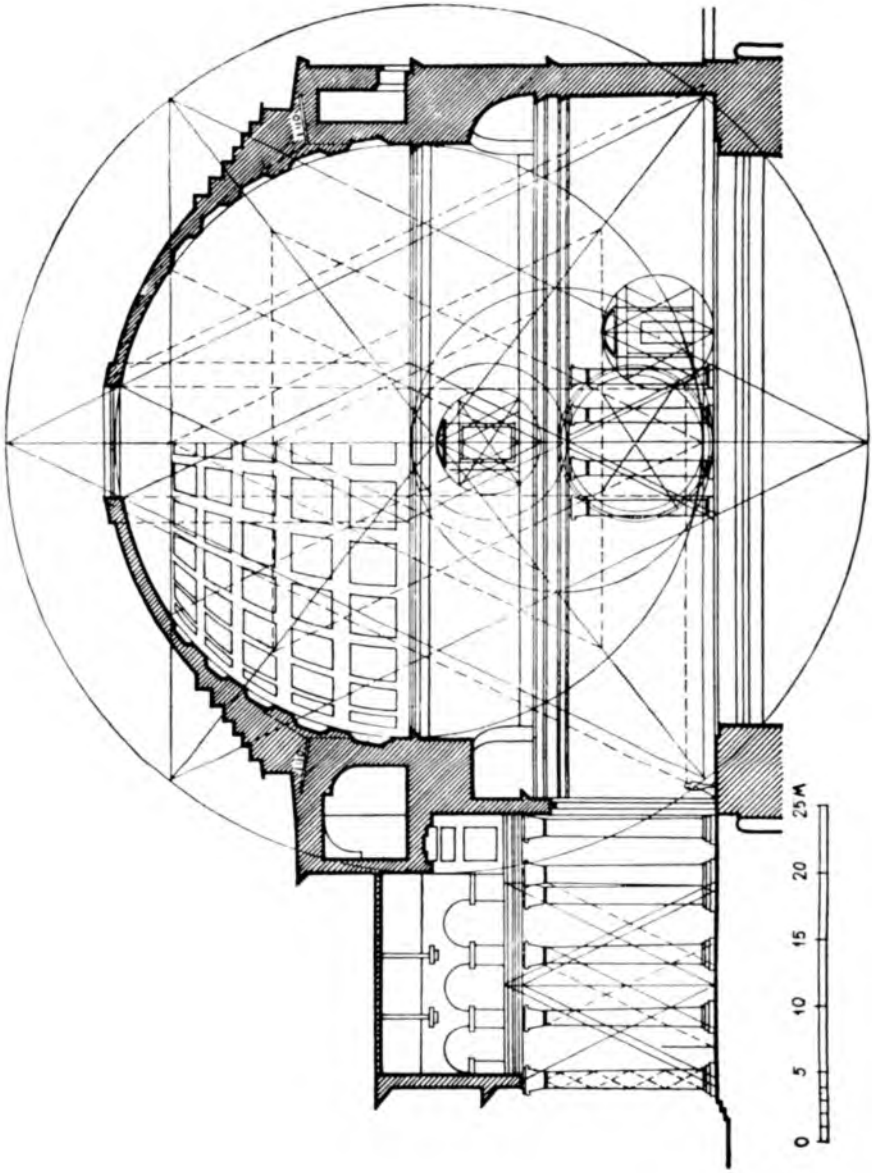
Dibujo 7

El canon de la arquitectura griega determinaba la cantidad de estrías de una columna (A), así como su profundidad. En el orden dórico (B), se determinaba de la siguiente manera: en la cuerda de la estría se inscribía un cuadrado y desde su centro se trazaba con un círculo la profundidad de la estría. También en el orden jónico la profundidad era determinada geométricamente, mas se solía hacer de otra manera (C): en base al triángulo cuya proporción de lados era 3:4:5 y que los antiguos consideraban como una de las figuras geométricas más perfectas.

en la anatomía y en la perspectiva con el objeto de perfeccionar la naturaleza. Los escultores griegos no se ocupaban del canon para su arte propiamente dicho, pero el hecho de que buscasen el canon de la naturaleza y de que lo aplicasen en sus obras indica que lo consideraban como obligatorio también en su arte. «Los pintores y los famosos escultores —añade Vitruvio— se valían de su conocimiento de estas proporciones (de las que en realidad tiene un hombre bien hecho) ganándose una gran y perdurable fama». Los griegos creían que la naturaleza y especialmente el cuerpo humano tienen porporciones determinadas matemáticamente y de ahí deducían que las mismas proporciones las debía tener su representación artística.

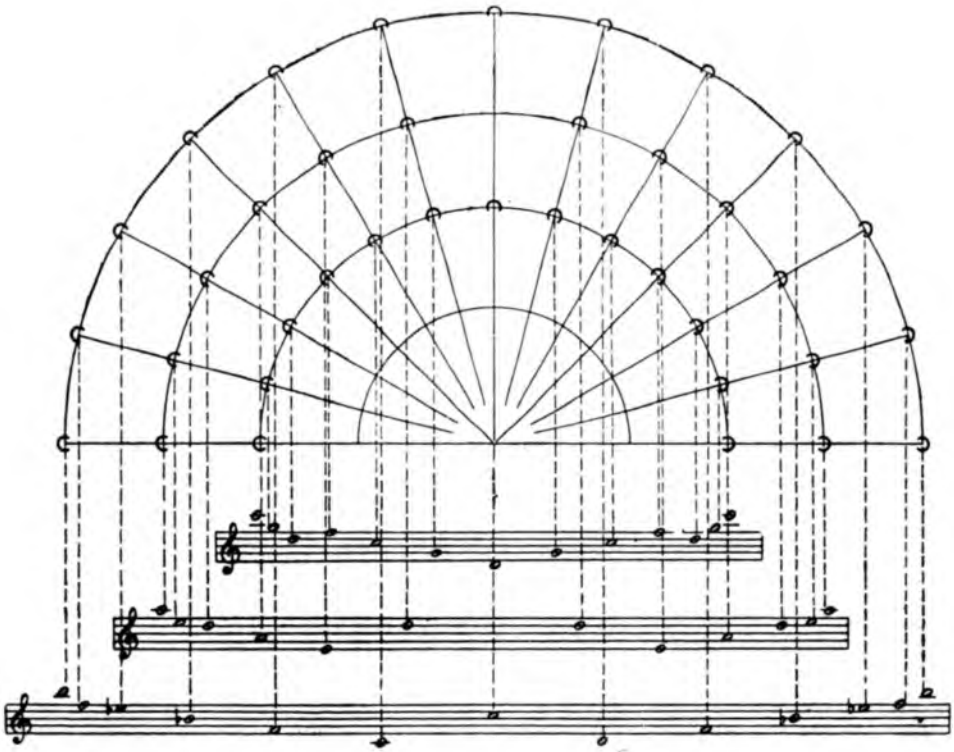
El canon de los escultores abarcaba no sólo las proporciones de todo el cuerpo sino también las de sus partes, sobre todo las del rostro [a]. Dividían la cara en tres partes: la frente, la nariz y la boca con la barbilla, aunque en este aspecto —según demuestran medidas detalladas— el canon estaba sujeto a modificaciones. Así las esculturas provenientes de un período del siglo V tienen la frente más baja y la parte inferior de la cara más larga. Polícleto restableció la división del rostro en tres partes iguales, pero Eufranor volvió a desviarse de ella. A lo largo de la era clásica el gusto de los griegos sufrió ciertas fluctuaciones y a pesar de que aspiraban a un arte objetivo, junto con los gustos iban cambiando las proporciones de las esculturas.

[a] A. Kalkmann, *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, 53 Programm der archäolog. Gesellschaft in Berlin, 1893.



Dibujo 8

Con el ejemplo de las proporciones interiores del Panteón de Roma, el dibujo muestra que algunas de las proporciones de la arquitectura antigua procedían de la circunferencia: el diámetro del círculo (la línea en color rojo) marca la división fundamental del edificio en paredes y cúpula. El dibujo (basado en una publicación de O. Schubert) señala también otros numerosos círculos y triángulos que determinan las proporciones del Panteón.



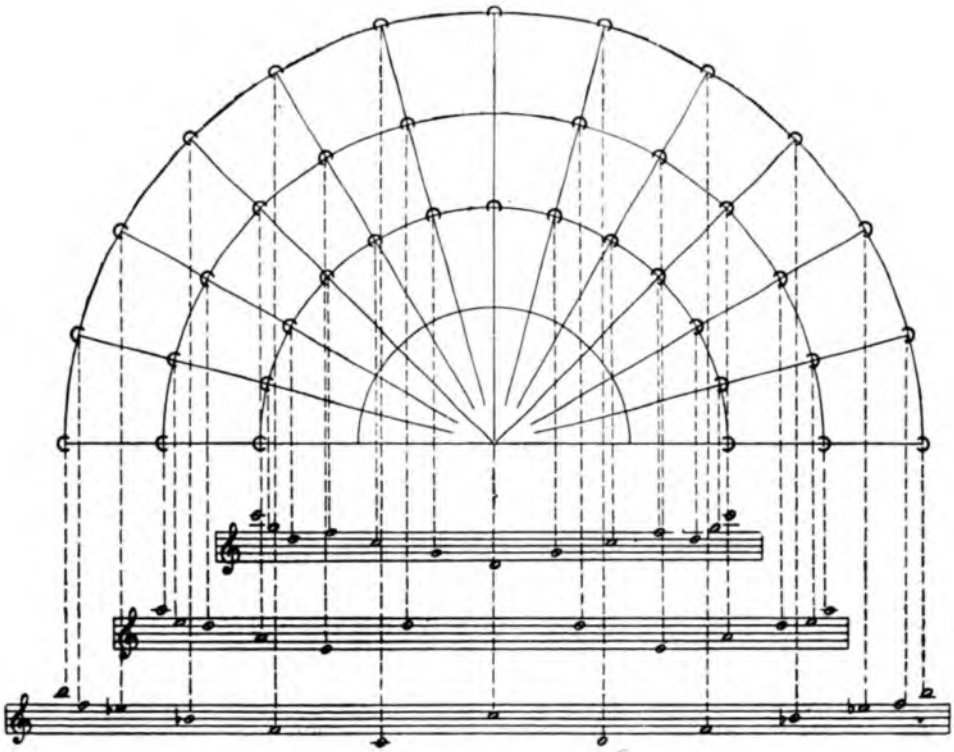
Dibujo 9

El dibujo muestra cómo los arquitectos antiguos colocaban en los teatros las tinajas acústicas. Las seleccionaban y distribuían de manera que no sólo intensificaran la voz, sino que le proporcionaran el timbre más adecuado.

En el período clásico surgió también en Grecia la idea de que el cuerpo de un hombre perfectamente construido podía inscribirse en sencillas figuras geométricas: en el círculo o en el cuadrado. «Si extendemos un hombre sobre el dorso con las piernas y los brazos estirados y trazamos un círculo teniendo por centro el ombliguo, la circunferencia del círculo tocará las puntas de los dedos de las manos y de los pies». Los griegos creían que de manera semejante se podía inscribir el cuerpo del hombre dentro de un cuadrado; así surgió el concepto del «hombre cuadrado» (en griego: «anér tretrágonos», en latín: «homo quadratus») que perduró en la anatomía artística hasta los tiempos modernos (dibujo 10).

5. El canon en el arte de las vasijas. También se puede vislumbrar el canon en la formación de un arte menor de los griegos como era el de las vasijas. Los investigadores norteamericanos Hambidge y Caskey [a] establecieron que las vasijas griegas tienen proporciones fijas: en parte, son las suyas las proporciones más sencillas como las del cuadrado, pero en su mayoría siguen proporciones que no se pueden expresar en números naturales, es decir: $1:\sqrt{2}$ ó $1:\sqrt{3}$ ó $1:\sqrt{5}$, a las que los autores llaman proporciones «geométricas», por oposición a las aritméticas. Aparece también en las vasijas la proporción de la «sección áurea» (dibujo 11). La cantidad de

[a] L. D. Caskey, *Geometry of Greek Vases*, Boston, 1922.



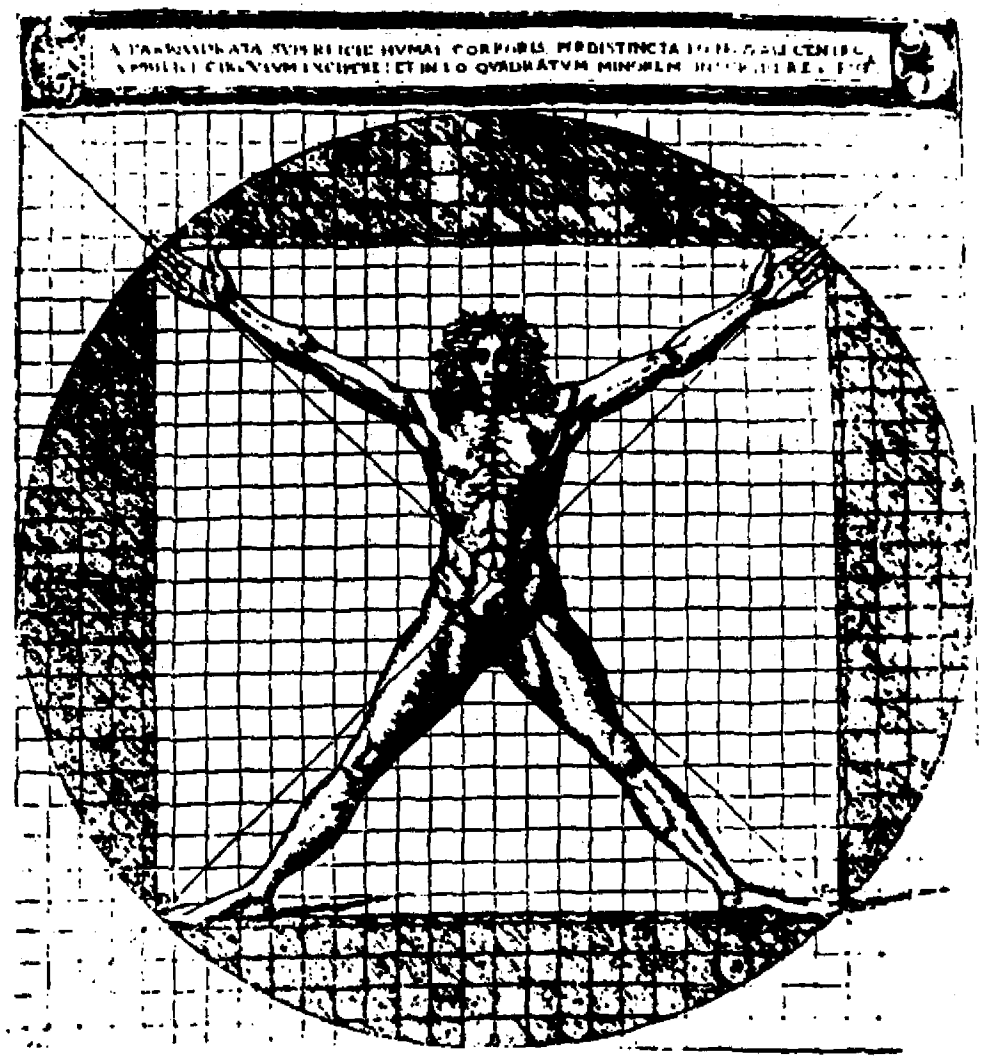
Dibujo 9

El dibujo muestra cómo los arquitectos antiguos colocaban en los teatros las tinajas acústicas. Las seleccionaban y distribuían de manera que no sólo intensificaran la voz, sino que le proporcionaran el timbre más adecuado.

En el período clásico surgió también en Grecia la idea de que el cuerpo de un hombre perfectamente construido podía inscribirse en sencillas figuras geométricas: en el círculo o en el cuadrado. «Si extendemos un hombre sobre el dorso con las piernas y los brazos estirados y trazamos un círculo teniendo por centro el ombliguo, la circunferencia del círculo tocará las puntas de los dedos de las manos y de los pies». Los griegos creían que de manera semejante se podía inscribir el cuerpo del hombre dentro de un cuadrado; así surgió el concepto del «hombre cuadrado» (en griego: «anér tretrágonos», en latín: «homo quadratus») que perduró en la anatomía artística hasta los tiempos modernos (dibujo 10).

5. El canon en el arte de las vasijas. También se puede vislumbrar el canon en la formación de un arte menor de los griegos como era el de las vasijas. Los investigadores norteamericanos Hambidge y Caskey [a] establecieron que las vasijas griegas tienen proporciones fijas: en parte, son las suyas las proporciones más sencillas como las del cuadrado, pero en su mayoría siguen proporciones que no se pueden expresar en números naturales, es decir: $1:\sqrt{2}$ ó $1:\sqrt{3}$ ó $1:\sqrt{5}$, a las que los autores llaman proporciones «geométricas», por oposición a las aritméticas. Aparece también en las vasijas la proporción de la «sección áurea» (dibujo 11). La cantidad de

[a] L. D. Caskey, *Geometry of Greek Vases*, Boston, 1922.



Dibujo 10

El «homo quadratus», según una edición italiana de Vitruvio, del año 1521.

vasijas griegas conservadas es grande y en todas las que han sido medidas las proporciones se repiten, si no con exactitud, aproximadamente.

Resumiendo: para los griegos, las formas perfectas del arte y de la belleza eran las más sencillas figuras geométricas: el triángulo, el cuadrado y el círculo. Asimismo las más sencillas relaciones numéricas parecían decidir sobre la belleza de la forma (lo mismo sucedía con la armonía de los sonidos). Un triángulo perfecto era para ellos el equilátero así como el «pitagórico», cuyos lados tienen la proporción 3:4:5.

6. *Las aspiraciones cognoscitivas del arte.* La confianza en el canon matemático surgió, según parece, en el arte griego no del todo espontáneamente, contribuyendo a su elaboración no sólo los artistas mismos sino también los filósofos, y de modo particular los pitagóricos y los platónicos. Por ello, posteriormente, creían los griegos que el mismo término «kanón» (que significaba en su origen «regla del artífice») debía su acepción metafórica de «regla» o «norma» artística a Pitágoras [4]. El canon en el sentido estético fue empleado primero en la arquitectura y con el tiempo, popularizado por Polícleto, pasó también a la música y a la escultura.

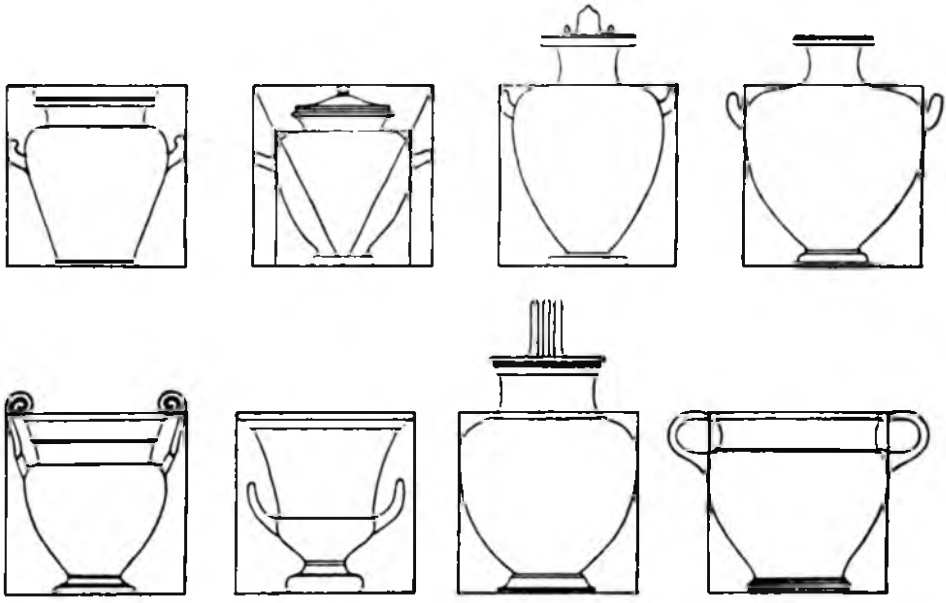
Los artistas griegos estaban convencidos de que en sus obras aplicaban y revelaban las leyes que rigen en la naturaleza, que presentaban no sólo el aspecto de las cosas sino también su *esencia*, su estructura eterna así como lo que es bello objetivamente, y no sólo lo que gusta a la gente. Su fundamental concepto de *symmetria* significaba proporción, y no era una proporción inventada por el artista sino la proporción propia de la naturaleza. Visto desde este aspecto, el arte era una forma de conocimiento. Especialmente la escuela escultórica de Sición consideraba su arte como conocimiento. Esta concepción era igual a aquella otra difundida entre los griegos, para quienes los poetas —y sobre todo Homero— eran «maestros de la sabiduría». Según Plinio, el pintor Pánfilo, maestro del gran Apeles, era un destacado matemático y sostenía que no se puede ser un buen artista sin conocer la aritmética y la geometría. El hecho de que los artistas no sólo esculpían y pintaban sino también cultivaban la teoría de su arte, es un testimonio de estas aspiraciones. El canon en el arte, los artistas lo entendían como un descubrimiento y no como un invento, no como una idea sino como la verdad objetiva que habían logrado encontrar.

Las aspiraciones cognoscitivas las asociaban los artistas griegos con las estéticas. Creían que en el cosmos y sólo en él, está la armonía y para que el arte fuera armonioso, el artista ha de conocer y aplicar en su arte las proporciones del cosmos. El objetivo de los artistas era no tanto satisfacer al espectador como conseguir la perfección objetiva de su obra. Escribían poco sobre ello, pero obraban conforme a este precepto y elaboraban el reverso de las metopas con igual precisión que el lado expuesto al público.

7. *Tres fundamentos para establecer los cánones.* Los griegos establecían sus cánones a base de diferentes premisas.

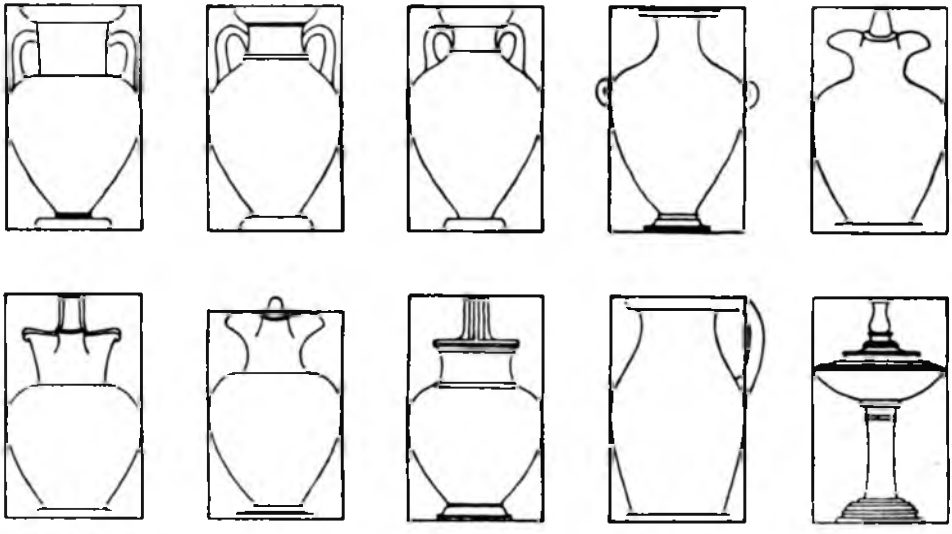
a) Ante todo, se basaban en un fundamento filosófico general. Estaban convencidos de que ciertas proporciones son perfectas y rigen en el cosmos; por tanto, las creaciones del hombre, si han de ser perfectas, deben observar dichas proporciones. «Dado que la naturaleza —escribiría Vitruvio— creó el cuerpo de tal modo que los miembros son proporcionales a toda la figura, parece justa la norma de los antiguos de que también en las construcciones la relación entre las partes deba corresponder al todo». Los artistas griegos, al descubrir —según creían— las proporciones perfectas, las trataban como obligatorias en su arte y las aplicaban universalmente.

[4] H. Oppel, *Kanon*, Suppl. Bd. des «Philologus», XXX, 4, 1937.



Dibujo 11 (a)

Las vasijas griegas, igual que los edificios, revelan constantes proporciones geométricas. El primer grupo de 8 vasijas presentadas aquí (11 a) está basado en el principio del cuadrado, es decir, en la relación de 1:1 entre la altura y la anchura. El segundo grupo de diez vasijas (11 b) tiene una relación entre la altura y la anchura de $1:\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ es decir, de 10:0,618. Las reproducciones están realizadas en base a los cálculos de J. Hambidge y la publicación de L. D. Caskey.



Dibujo 11 (b)

b) Otro fundamento de los cánones lo constituía la observación de los seres orgánicos, que desempeñó un papel predominante en las artes plásticas y en su canon antropométrico.

c) El tercer fundamento, importante para la arquitectura, lo proporcionaba el conocimiento de las leyes de la estática. Las columnas eran colocadas de diversas maneras, conforme a su altura: cuanto más altas eran, más pesado era el entablamento y mayor el soporte necesario (dibujo 12). La estructura del templo griego era el fruto de la experiencia técnica y del conocimiento de los materiales utilizados. Estos factores eran, en gran medida, responsables de aquellas formas y proporciones que los griegos y nosotros mismos percibimos como perfectas (dibujo 13).

II

8. El arte y las exigencias visuales. Si bien los griegos componían sus obras guiándose por las proporciones matemáticas y formas geométricas, en varios casos se apartaron de ellas. Dichas desviaciones eran demasiado constantes para no ser hechas conscientemente y a propósito. Eran realizadas con una clara intención estética. Algunas de ellas servían para adaptar las formas a las condiciones de la vista humana. Diodoro de Sicilia escribe que fue precisamente en ese aspecto en el que el arte griego difería del de los egipcios, quienes establecían sus proporciones independientemente de las exigencias de la vista. Los griegos tomaban en cuenta estas exigencias, tratando de contrarrestar las deformaciones ópticas. Concedían a las figuras pintadas o esculpidas formas irregulares sabiendo que precisamente así darían la impresión de regulares.

Obraban de este modo en la pintura, particularmente en la teatral. Dado que las decoraciones debían ser vistas desde lejos, las pintaban de manera distinta que los cuadros pintados en caballete. A la pintura que toma en consideración las leyes de la perspectiva, le dieron el nombre de «skenographia» (de: skené-escenario) [a]. A partir del siglo V pintaban también al modo impresionista, colocando las luces y las sombras de manera que diesen la ilusión de la realidad, aunque vistas de cerca eran sólo unas manchas deformes, según se lo reprochaba a los pintores Platón. Esa pintura impresionista los griegos la llamaban «skiagraphia» (de: skiá-sombra) [b].

Los artistas se servían de métodos análogos al esculpir figuras muy grandes o colocadas en lo alto. Ya mencionamos la estatua de Atenea, cuyas formas Fidias deformó conscientemente ya que iba a colocarla sobre una columna [c]. La inscripción en el templo de Priene tenía letras de dimensiones desiguales, tanto más grandes cuanto más alto estaban situadas. También posteriormente las inscripciones colocadas a grandes alturas tomaban en consideración las deformaciones de la perspectiva, por ejemplo, las de Enoe en Licia (hacia el año 200 de nuestra era) o las de la columna de Trabajo [d].

Los arquitectos obraban de manera semejante. También en su arte tales preocu-

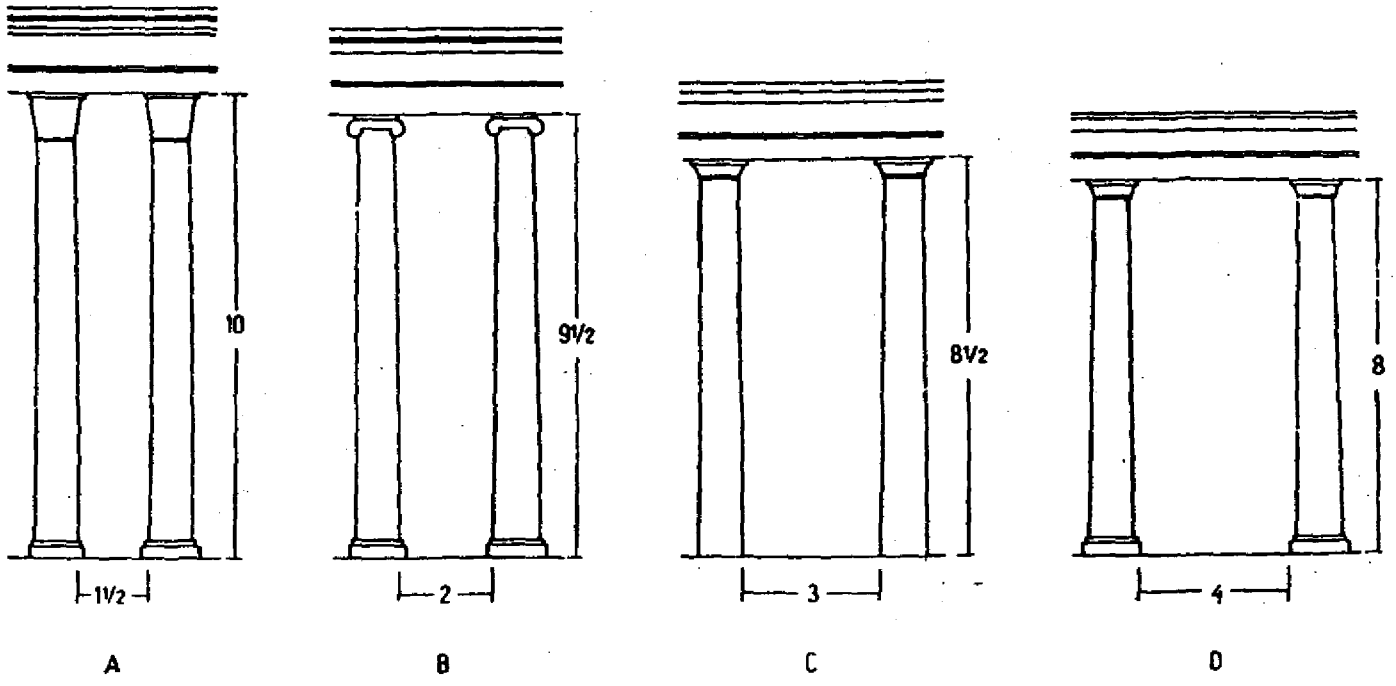
---

[a] P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933.

[b] W. Lepik-Kopaczyńska, *Problem skiagrafii z czasów Platona*. R. Schöne *Skiagraphia* en «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», XXVII, 1912. Platón sobre la «skiapraphia»: *Parménides* 165 c, *Teaitet* 208 e.

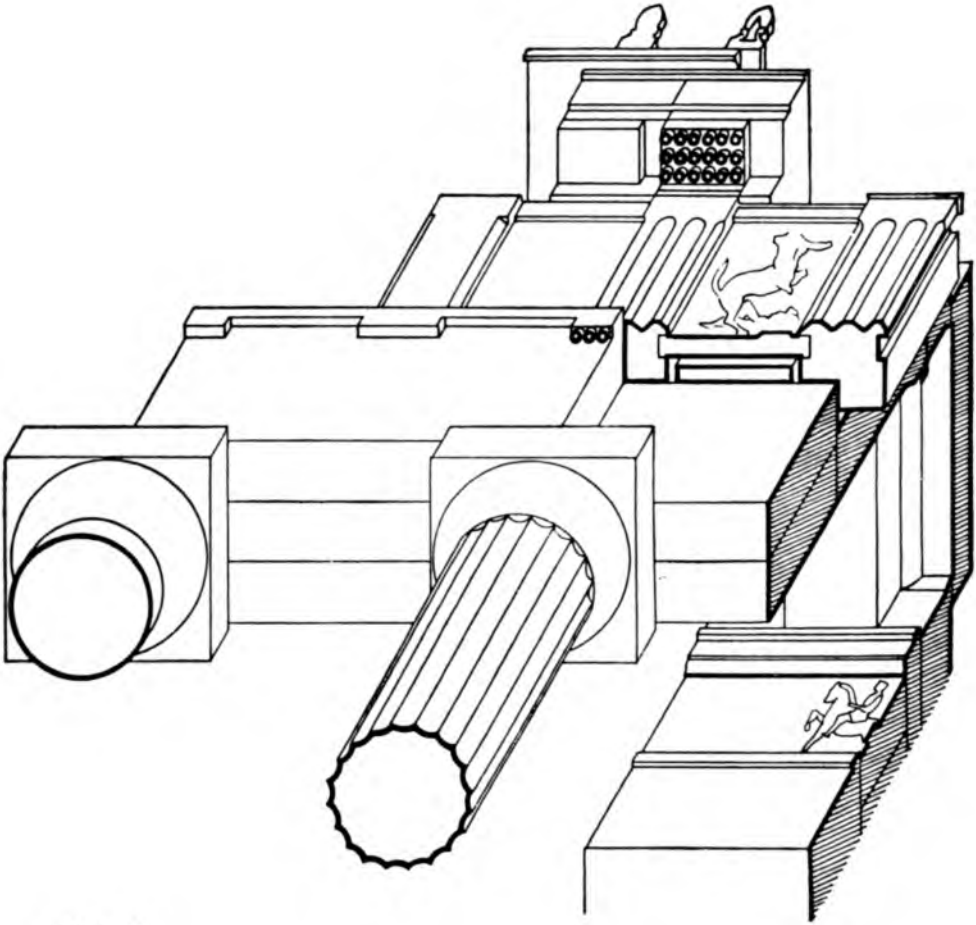
[c] Tzetzes, *Historiarum variarum chiliades*, VII, 353-69, ed. T. Kiessling, 1826, págs. 295-6.

[d] W. Lepik-Kopaczyńska, *Die optischen Proportionen in der antiken Kunst* en «Klio», tomo XXXVII, 1959. H. Usener, *Epikureische Inschriften auf Stein* en «Rheinisches Museum», tomo XLVII, 1892.



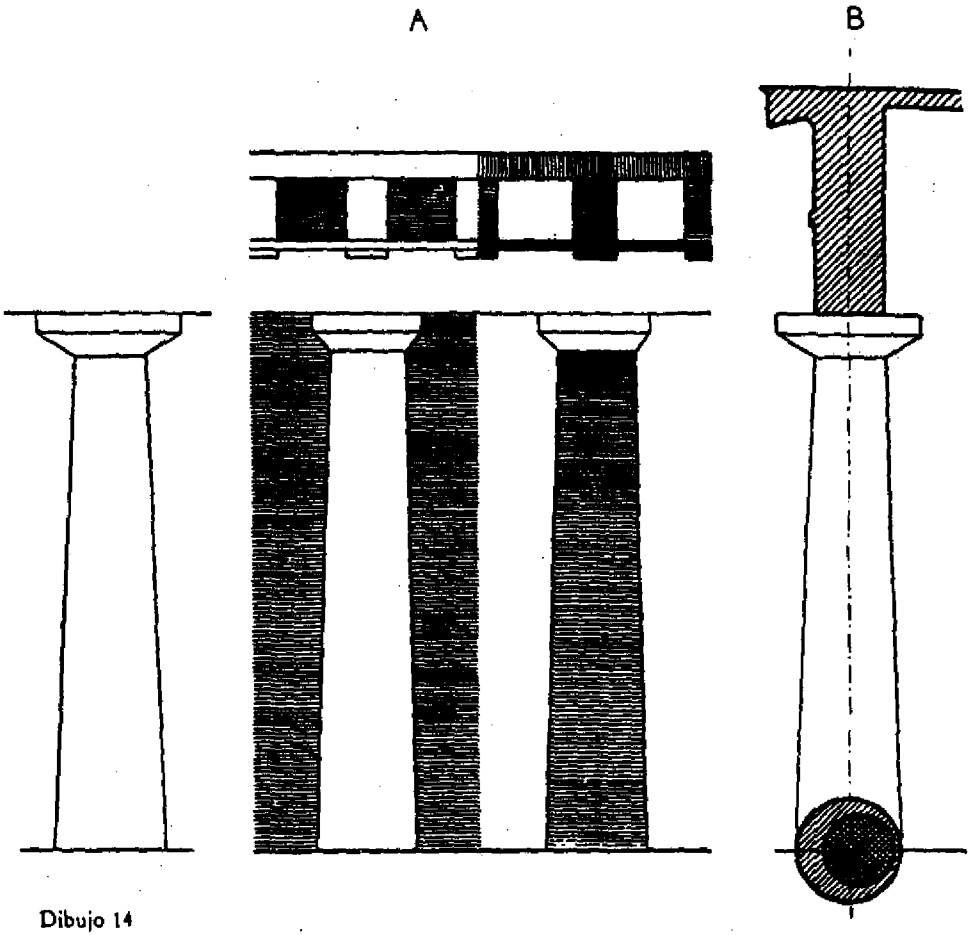
Dibujo 12

El dibujo ilustra la manera en que se colocaban las columnas en la arquitectura griega: cuanto más altas eran, más pequeño era el espacio que las separaba. El dibujo A presenta el llamado «picnosístilo», cuyas columnas tienen 10 módulos de altura y 1 1/2 de espaciamiento. B. El «sístilo» tiene 9 1/2 módulos de altura y 2 de espaciamiento. C. El «dístilo» tiene 8 1/2 módulos de altura y 3 de espaciamiento. D. El «aerosístilo» tiene 8 módulos de altura y 4 de espaciamiento. Se procedía de esta manera porque cuanto más altas son las columnas, más *pesado* es el entablamento y mayor el soporte necesario. Decidían sobre la forma de un templo basándose en razones estéticas, siguiendo luego las reglas de la óptica.



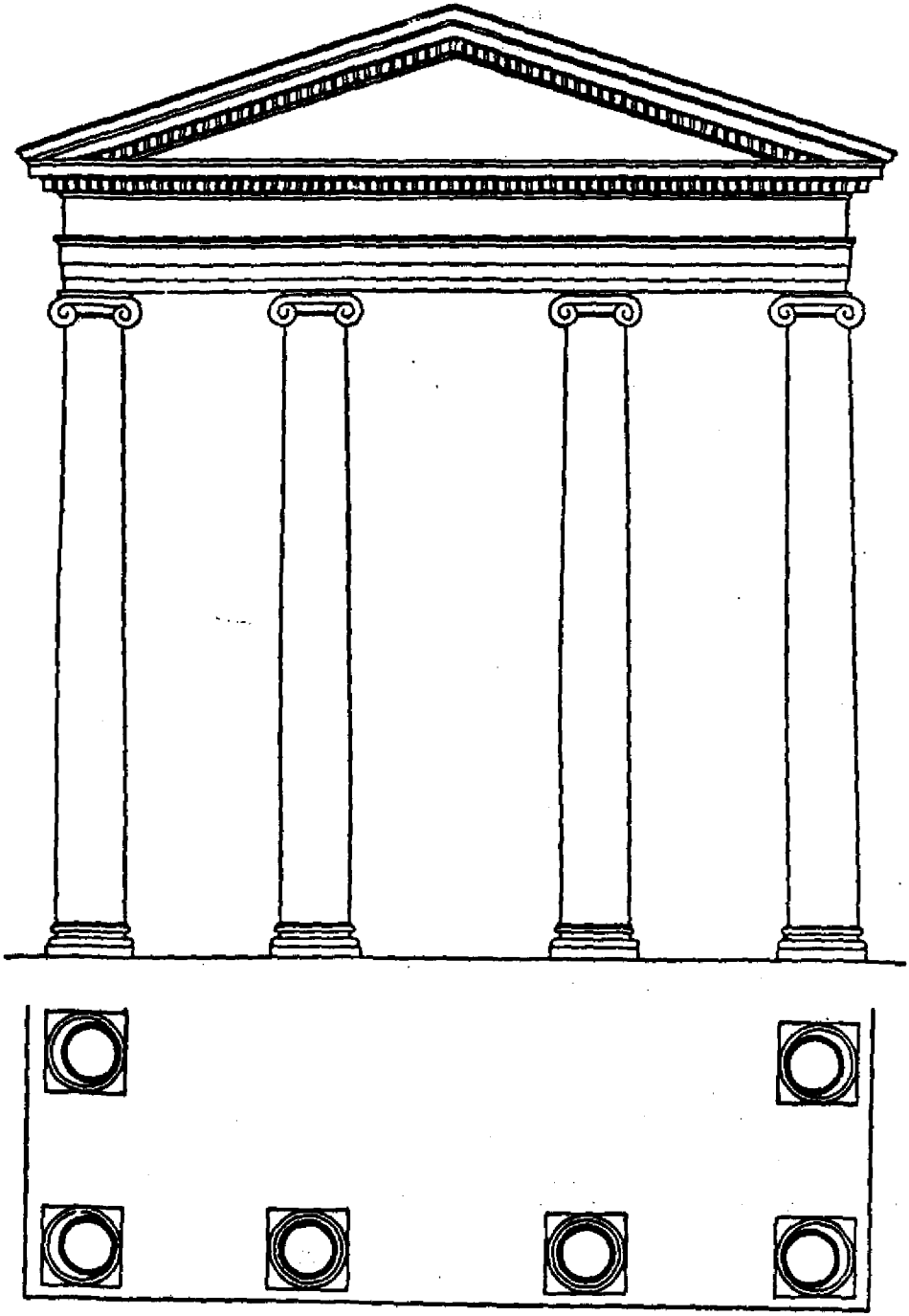
Dibujo 13

El dibujo (según L. Niemojewski) muestra —basándose en el ejemplo del Partenón— el principio aplicado en el coronamiento de los templos antiguos. Era un principio estático. La correspondencia entre los diversos elementos produjo formas y proporciones que percibimos como perfectas.



Dibujo 14

El dibujo A demuestra que una columna situada a plena luz parece más esbelta que una situada a la sombra. Por esta razón, los arquitectos antiguos, deseando que todas las columnas de un templo parecieran idénticas, hacían más anchas las exteriores (las iluminadas) y más esbeltas las interiores (las que quedaban a la sombra). Fue uno de los numerosos procedimientos empleados para contrarrestar las deformaciones ópticas. Otro de esos procedimientos es presentado en el dibujo B: las columnas externas están inclinadas hacia el centro para que parezcan derechas; de lo contrario, darían la impresión de diverger del centro.



Dibujo 15

El principio de inclinar las columnas exteriores para contrarrestar las deformaciones ópticas.

paciones adquirieron una importancia especial [a]. En los templos dóricos, a partir del siglo V, se solía ensanchar el centro de la columna [11]. Las columnas laterales de los pórticos eran colocadas más distanciadas y ligeramente inclinadas hacia el interior para que parecieran rectas. Dado que las columnas iluminadas dan la impresión de ser más esbeltas que las que quedan a la sombra, se hacía más anchas las exteriores (las iluminadas) y más esbeltas las interiores (las que quedaban a la sombra), para conseguir la sensación de que todas las columnas de la construcción eran igual de anchas (dibujos 14-16).

Los arquitectos construían de esta manera porque, como diría más tarde Vitruvio, «la ilusión óptica debe ser corregida por medio de cálculos». Según un historiador polaco [b], los griegos se valían de proporciones que no eran lineales sino angulares. La constante no era para ellos la columna o el entablamento sino los ángulos desde los cuales éstos eran observados. Y, en consecuencia, la dimensión de la columna y del entablamento debía ser modificada según éstos estuvieran situados más alto o más lejos (dibujo 17).

9. *Las desviaciones.* Los arquitectos griegos fueron aún más lejos en lo que respecta a las desviaciones de la línea recta y de las proporciones. Las líneas que se suponía debían ser rectas, las curvaban. En la arquitectura clásica, los contornos de los pedestales, cornisas y columnas, así como las líneas verticales y horizontales, están ligeramente curvadas. No lo observamos en todas las construcciones clásicas, pero sí en varias, las más esplendorosas, como el Partenón o los templos de Pesto incluidos. En estos últimos, las desviaciones de la línea recta son pequeñas y fueron advertidas tarde, prácticamente tan sólo en 1837 [c]. Al principio, fueron acogidas con incredulidad, pero hoy son reconocidas como un hecho indudable, siendo aún controvertible su explicación.

¿Estas desviaciones pueden ser interpretadas como tentativas de corregir las deformaciones ópticas? Podría ser una explicación, según lo señala el dibujo 18. Y es probable que así ocurriera en algunas construcciones, cuando su situación determinaba el punto desde el cual eran vistas, sobre todo cuando este punto, como en el caso del Partenón, estaba a otro nivel que la construcción misma.

Las desviaciones de la línea recta aparecen en la arquitectura griega también en otros casos que parecen poseer una justificación diferente: es la misma razón por la cual, al pintar un objeto rectilíneo, el pintor no utiliza una regla ni se sirve de un compás al trazar una curva. Se trata de expresar, con toda la regularidad de las formas, la libertad, y evitar la rigidez.

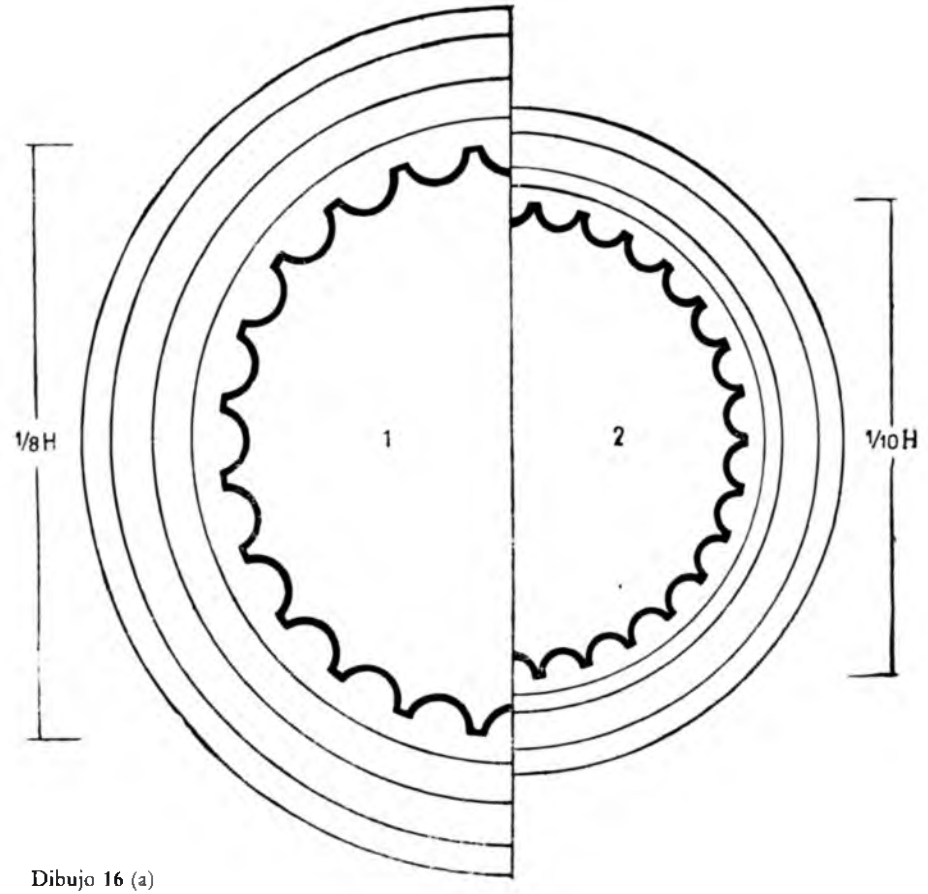
Vitruvio escribiría posteriormente: «El ojo busca una visión agradable. Si no lo satisfacemos aplicando proporciones adecuadas y compensando adicionalmente los

---

[a] Las correcciones ópticas fueron aplicadas en la arquitectura antigua desde el siglo V a. C. En cambio las justificaciones y formulaciones teóricas que poseemos vienen de tiempos muy posteriores: de Vitruvio (siglo I) y de Herón de Alejandría (siglo II), véase número 4 y siguientes.

[b] J. Stuliński, *Proporcje architektury klasycznej w świetle teorii denominatorów*, «Meander» XII, 1958.

[c] Las irregularidades en la arquitectura clásica de los griegos fueron advertidas por el inglés J. Pennethorne hacia el año 1837. Al mismo tiempo las observó también J. Hoffer, arquitecto alemán que estaba al servicio del rey de Grecia. Un amplio y hasta el momento el más completo balance de hechos y cálculos fue realizado por F. C. Penrose, *An Investigation off the Principles of Athenian Architecture*, 1851. Algunos detalles los completan: G. Hauck, *Subjective Perspective of the Horizontal Curves of the Doric Style*, 1879; G. Giovannoni, *La curvatura delle linee nel tempio d'Ercole a Cori*, 1908. Un análisis sintético fue presentado por W. H. Goodyear, *Greek Refinements*, Yale University Press, 1912. Las desviaciones de la línea vertical son más evidentes y fueron las primeras en ser observadas y descritas: el «entasis» por Cockerell en 1810, la inclinación de las columnas por Donaldson en 1829 y en 1830 por Jenkins. Unas curvaturas análogas existen en la arquitectura egipcia. Pennethorne las advirtió ya en 1833, pero lo publicó más tarde, en 1878: *The Geometry and Optics of the Ancients.*



Dibujo 16 (a)

Los dibujos 16 a y 16 b muestran que las columnas interiores (las colocadas entre antas) tenían un diámetro inferior al de las columnas exteriores: la proporción entre ellas era de 8:10. Las interiores tenían 1/8 de la altura y las exteriores 1/10. Guardando estas proporciones, daban la sensación de ser iguales. En cambio, se aumentaba la cantidad de estrías (30:24), equilibrando así la disminución del grosor del fuste (Vitruvio, IV, 4, 1).

módulos, añadiendo lo que haga falta, presentamos al espectador una visión desagradable y falta de gracia». Esta «compensación adicional de los módulos» realizada por los artistas griegos, servía para contrarrestar las deformaciones de la vista, pero también para asegurar cierta libertad en la forma de la construcción.

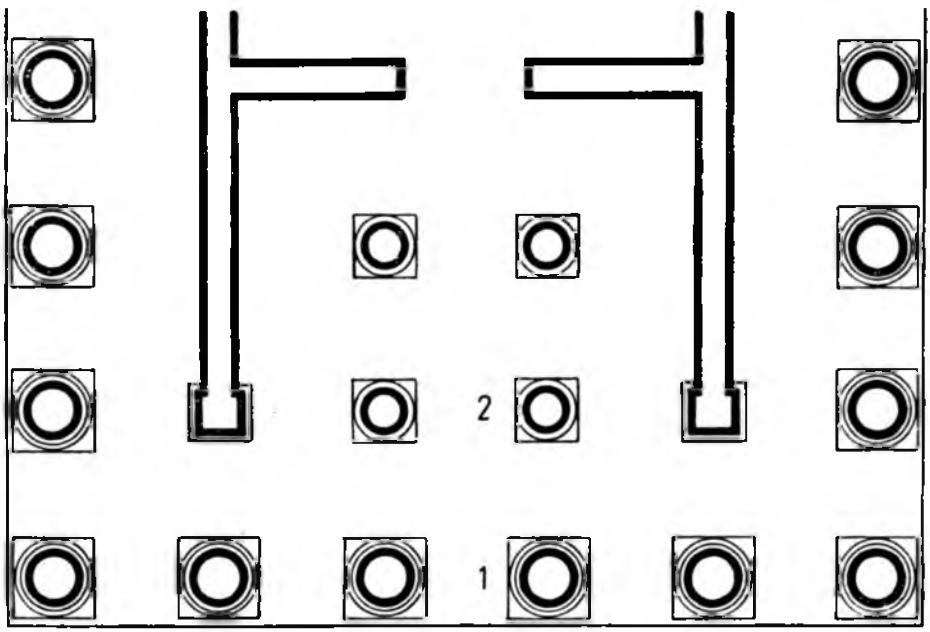
Un arqueólogo norteamericano que estudió detalladamente estos fenómenos, explica que su objetivo era satisfacer la vista evitando la monotonía formal y la excesiva precisión matemática, que siempre es antiartística e inadmisible en un arte auténtico. «Las curvaturas horizontales clásicas eran inspiradas por el sentido de la belleza y por el gusto artístico, y no por el deseo de imponer —mediante correcciones ópticas—, formalidades, rigideces y rectificaciones de líneas rectas.» En la arquitectura griega, las curvas no tenían como objetivo rectificar las líneas.

Las desviaciones de las líneas y de los ángulos rectos en las construcciones griegas tenían un doble propósito: el de evitar la deformación y el de evitar la rigidez.

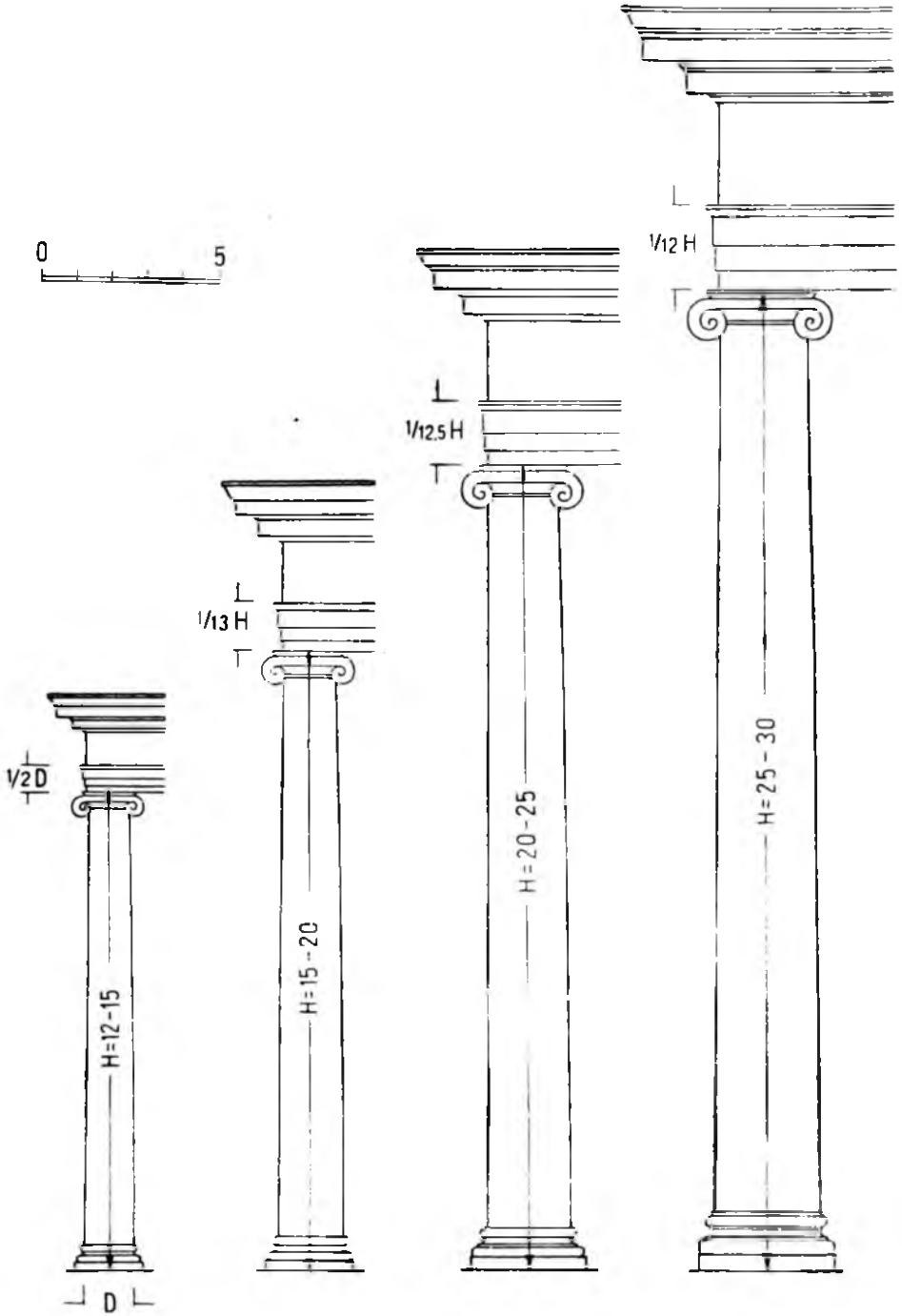
Ese doble objetivo era particularmente evidente en el caso de las líneas verticales. Los arquitectos antiguos daban a las columnas externas una inclinación hacia el centro, para evitar que la ilusión óptica las hiciese aparecer divergentes del centro. Por otra parte, podían aplicar la desviación de la línea perpendicular para que la construcción diese más impresión de solidez y estabilidad. Además, lo más probable es que sabían mejor construir que explicar por qué construían de esa u otra manera. Los arquitectos habían adquirido en la práctica su habilidad de forma empírica e intuitiva, y no a base de premisas científicas. Sin embargo, buscaron una teoría para su práctica, pues tal era el modo de proceder típico de los griegos.

10. La elasticidad de los cánones. Es un hecho innegable que los arquitectos griegos poseían su canon, se atenían a las formas geométricas y observaban las proporciones sencillas. Pero también es verdad que no hay dos templos griegos que sean idénticos y tendrían que serlo si el canon hubiera sido aplicado rígidamente. La diversidad de los templos se explica por el hecho de que los arquitectos aplicaban el canon y las proporciones con cierta libertad, los trataban como directrices y no como un precepto. El canon era universal, pero las desviaciones eran no sólo permitidas, sino también practicadas individualmente. Las desviaciones de las líneas rectas y de las perpendiculares, las curvaturas y las inclinaciones constituían unas variaciones pequeñas, pero, suficientes para dotar a las construcciones de libertad e individualidad, y para que el severo arte griego fuese también espontáneo.

El arte clásico es un testimonio de que sus creadores eran conscientes de la importancia estética que tienen la regularidad por una parte y la libertad e individualidad por otra.



Dibujo 16 (b)



Dibujo 17

Este dibujo presenta otra particularidad de la arquitectura antigua condicionada por razones ópticas. Cuanto más altas eran las columnas, más altos eran los arquitrabes colocados sobre ellas.

11. Las formas esquemáticas contra las orgánicas. El tercer rasgo característico de la actitud estética que se revela en el arte clásico de los griegos, que fue también de gran importancia, halló su expresión en las artes plásticas, sobre todo en la escultura.

El arte se había liberado de los esquemas arcaicos a favor de las formas orgánicas de la naturaleza. Las arcaicas artes plásticas, al reproducir las formas vivas, las asemejaban a las geométricas, mientras que el arte clásico se dejó influir por las formas vivas, acercándose a la naturaleza. Esto significa una ruptura con las tradiciones orientales y el hallazgo de su propia estética. Fue un giro enorme, algunos historiadores afirman que el mayor de los conocidos en la historia del arte. Fue entonces cuando el arte pasó de las formas esquemáticas a las reales, de las artificiales a las vivas, de las construidas a las observadas, de las que atraían por ser símbolos a las que eran atractivas por sí mismas, de las formas que representaban el más allá a las formas humanas.

La dominación de la escultura griega por las formas orgánicas se produjo a una velocidad inconcebible. Empezó en el siglo V, y a mediados de éste ya era un hecho consumado. El primero de los grandes escultores de este siglo, Mirón, liberó la escultura del esquema arcaico acercándola a la naturaleza; el segundo, Policleto, estableció ya su canon, basándose en la observación de la naturaleza orgánica. Pero el principal escultor griego del siglo V fue Fidias quien —según el consenso unánime de los griegos— alcanzó el máximo de la perfección.

Los artistas clásicos dejaron de tratar el cuerpo humano como una figura geométrica y representaron sus complejas formas vivientes, pero al mismo tiempo aspiraban a descubrir las sencillas proporciones constantes en dichas formas. Es ésta la combinación que constituía su rasgo más particular: el arte representaba los cuerpos vivos, pero no era una copia, sino una síntesis. Si la altura de la estatua era siete veces la longitud de la cara y la cara tres veces la longitud de la nariz, era porque en estos números veía el arte la síntesis verdadera de las proporciones humanas.

La escultura representaba la realidad, pero buscaba en ella formas universales, típicas y esenciales. Podemos decir de los escultores de la era de Pericles lo que Sófocles solía decir de sí mismo, que representaban a los hombres como debían ser. Estaban tan lejos del naturalismo como de la abstracción, aspirando a la idealización de la forma y el contenido del arte. Estas aspiraciones a lo ideal daban a los artistas de la época clásica la certeza de la duración y de la inmortalidad de sus obras. Zeuxis, preguntado por qué pintaba tan despacio, respondió: «Pinto despacio porque pinto la eternidad».

De aquellos tiempos proviene la frase aún hoy repetida con frecuencia: *ars longa, vita brevis*, el arte es duradero, más duradero que la vida. La solemos citar en su versión latina, pero su origen se remonta a Grecia, encontrándola ya en los escritos del gran médico Hipócrates [12]. La frase atribuye al arte la misma duración que los primeros poetas veían en la poesía, y conforme al amplio sentido que en griego tenía la palabra, no se refiere exclusivamente a las bellas artes, aunque desde luego las incluye: las artes son obra del hombre y son más duraderas que él.

12. A la medida del hombre. El canon de la proporción de las esculturas y construcciones clásicas griegas, halla su confirmación en las fuentes históricas. De ellas se sabe que la fachada de un templo había de tener 27 módulos y la estatura del hombre siete módulos. Además, los que midieron los monumentos griegos hallaron en ellos una regularidad general: tanto las estatuas como las construcciones se hacían según la misma proporción de la sección áurea, que es como se llama la división de

una línea en la cual la parte menor es a la mayor como la mayor a la suma de ambas o, en términos metemáticos,

$$\frac{\sqrt{5+1}}{2} : 1 = \frac{\sqrt{5-1}}{2}$$

La sección áurea divide el segmento en partes cuya relación aproximada es 0,618 : 0,382. Según la opinión de algunos especialistas, los más esplendorosos templos, como el Partenón, y las más bellas estatuas, como el Apolo de Belvedere Venus de Milo, están construidas en todos sus detalles conforme al principio de la sección áurea o la llamada función de la sección áurea (0,528 : 0,472) (dibujo 19).

Se puede poner en duda la exactitud de esas mediciones [4], pero aunque en este caso no se dé una exactitud absoluta, es cierto que puede observarse una concordancia aproximada. Lo importante es que la escultura y la arquitectura tienen proporciones semejantes, sobre todo si tomamos en cuenta que las proporciones escultóricas eran, en la intención de los griegos, proporciones sintéticas de las personas, de lo cual se desprende que las proporciones que los griegos de la época clásica aplicaban a su arte, estaban hechas a la medida del hombre.

El hombre, en ciertas épocas de la cultura, siente sus propias proporciones como las más hermosas y las confiere a sus obras. Esto ocurre en los períodos clásicos, que se caracterizan por su predilección por las naturales proporciones humanas, y por la tendencia a producir las formas de las cosas a la medida del hombre. Pero hay también otros períodos que se apartan conscientemente de estas formas y proporciones, buscando cosas más grandes que las humanas y proporciones más perfectas que las orgánicas. Por esta razón, la historia de los gustos, de las proporciones, del arte y de la estética está sujeta a fluctuaciones.

El arte griego clásico fue producto de una estética para la cual las formas ideales eran las naturales, y las proporciones más perfectas las orgánicas. Esta estética halló su expresión directa en la escultura y también, indirectamente, la encontramos en la arquitectura, donde se aplicaban proporciones analógicas, basadas en el mismo principio del número áureo. La escultura clásica de los griegos representaba a los dioses, pero con formas humanas; su arquitectura clásica elevaba santuarios, pero a la medida del hombre.

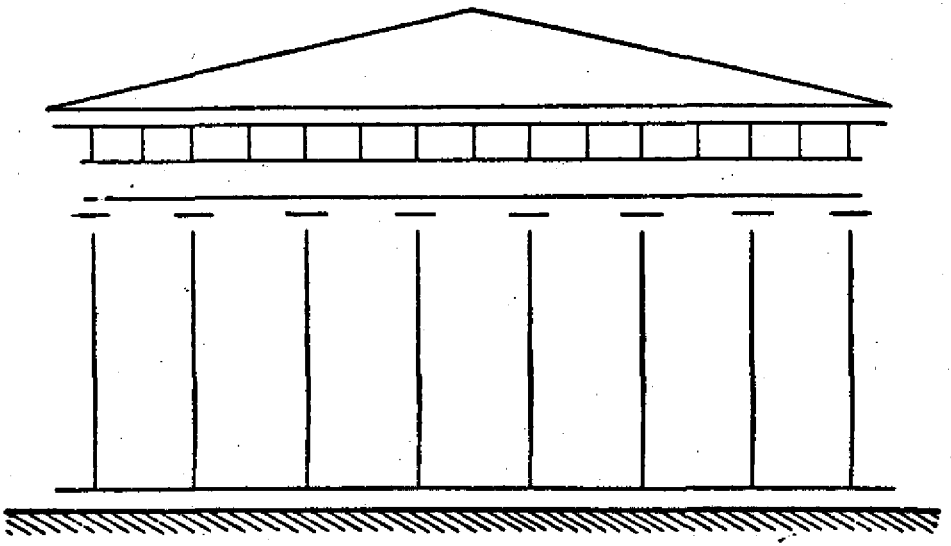
13. La pintura. Las esculturas griegas se conservaron por lo menos en parte, mientras que las pinturas se perdieron, y por eso en la memoria de las generaciones posteriores la pintura queda eclipsada por la escultura. Sin embargo, la pintura ocupaba un lugar importante en el arte clásico.

Antes del período clásico los pintores desconocían la tercera dimensión y el claroscuro y sólo excepcionalmente rebasaban el límite de la monocromía. Incluso los cuadros de Polignoto eran unos dibujos coloreados con cuatro colores. No obstante, unas pocas generaciones fueron suficientes para que la pintura se convirtiera en un arte maduro.

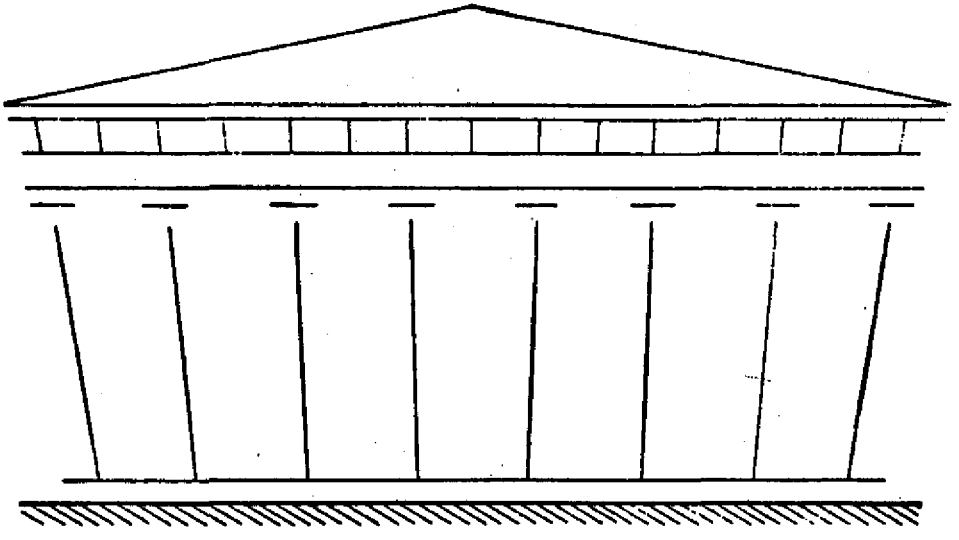
No cabe duda de que la pintura, igual que la escultura de aquel entonces, era una expresión de la actitud clásica, caracterizándose también por su predilección hacia las formas orgánicas y por las proporciones a la medida del hombre. En algunos aspectos, no obstante, tenía un carácter diferente al de la escultura, pues trataba de temas diversos y complejos. Parrasio intentó pintar la personificación del pueblo ateniense, con sus virtudes y defectos; Eufranor pintó una batalla de caballería y a Uli-

[4] H. Steinhaus, *Kalejdoskop matematyczny*, II, ed. 1954, págs. 44-47.

A

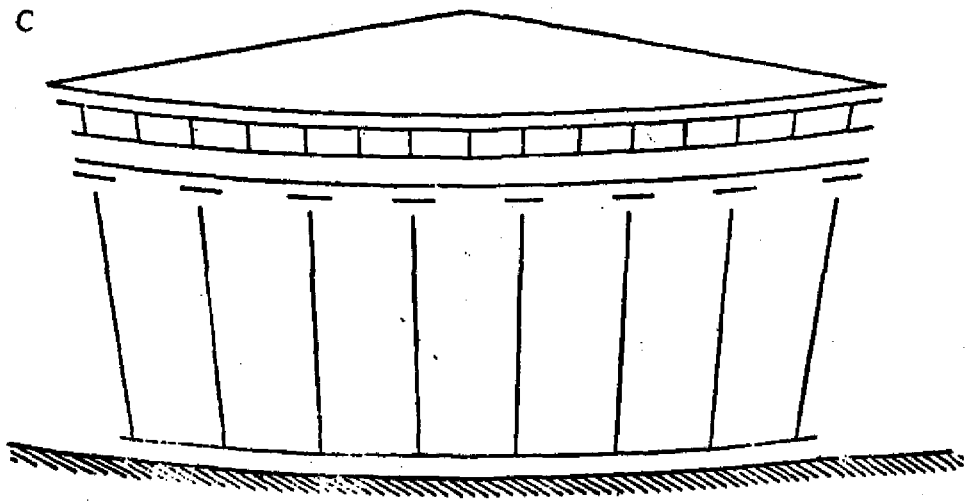


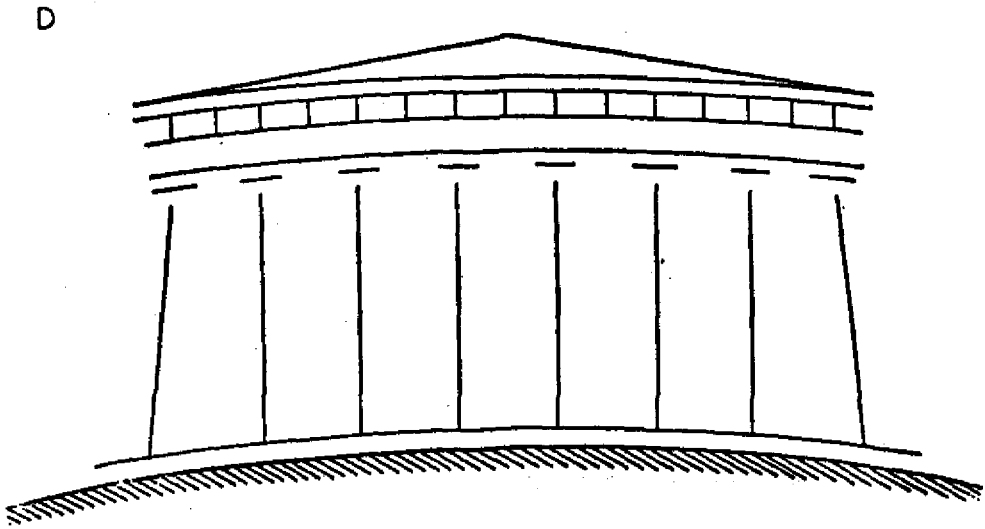
B



Dibujo 18 (A y B)

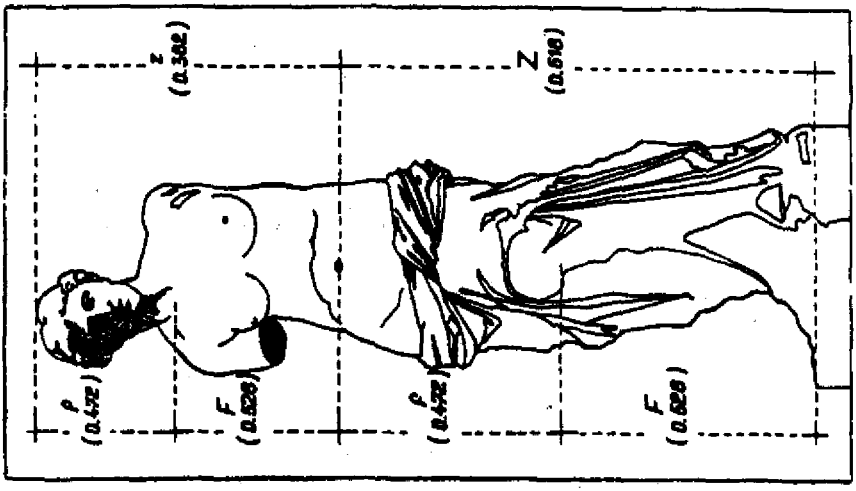
El dibujo A muestra el aspecto que debía tener un empleo: debía dar la impresión de ser un rectángulo. Sin embargo, los arquitectos griegos observaron que si realmente lo erigiesen en forma de rectángulo, dadas las condiciones de la visión humana, parecería que las líneas verticales se inclinan hacia la parte exterior en las zonas superiores, según lo enseña el dibujo B. Las líneas horizontales parecerían cur-

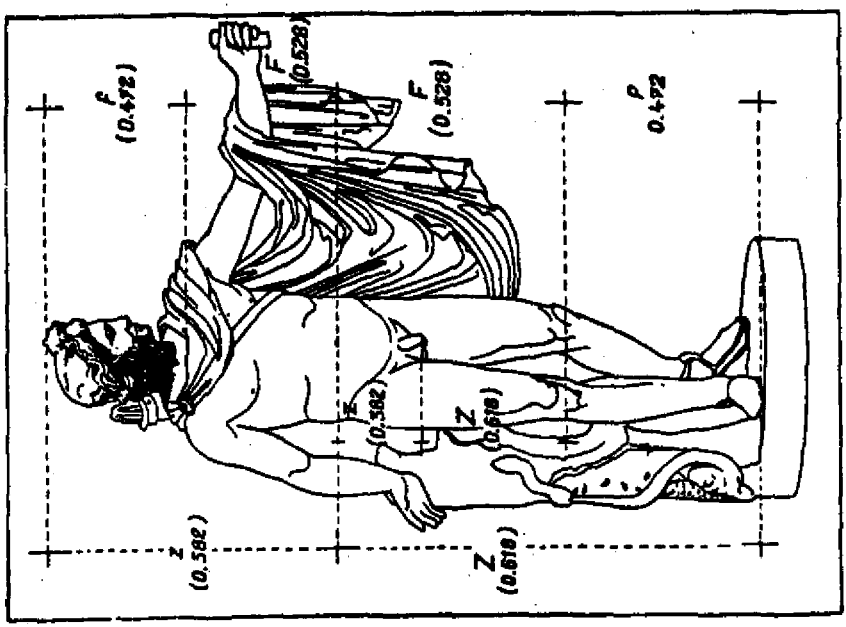




Dibujo 18 (C y D)

vas, según lo indica el dibujo C. Para neutralizar las deformaciones B y C y conseguir los efectos A, los arquitectos antiguos construían en la forma ilustrada en el dibujo D, es decir, deformaban las formas para que, por razones de óptica, no parecieran deformadas. En los dibujos basados en la publicación de A. Choisy se han exagerado las deformaciones para presentarlas con mayor claridad. En realidad, las deformaciones ópticas y sus correcciones por parte de los griegos eran mínimas.





Dibujo 19

En las esculturas antiguas, se pueden advertir las proporciones del cuerpo humano que corresponden a la relación de la sección aúrea (Z, z): 0,618 : 0,382, aproximadamente, y la función de la sección aúrea (E, f): 0,528 : 0,472, aproximadamente. Los ejemplos muestran el Apolo de Belvedere y la Venus de Milo; los cálculos han sido realizados por el arquitecto soviético: Zóltowski.

ses fingiendo la locura. Nicias pintó animales, y Antífilo el reflejo del fuego en el rostro humano. Arístides de Tebas, por su parte, «fue el primero en pintar el alma y los caracteres», según el testimonio de un escritor antiguo. Dionisio de Colofón, que representaba exclusivamente al hombre, fue llamado por esta razón «antropógrafo». Pánfilo llegó a pintar los truenos y los relámpagos y, según escribió Plinio, «pintó incluso lo imposible de pintar» *(pinxit et quae pingi non possunt)*. Todo lo cual demuestra que el arte clásico, a pesar de su unidad, ofrecía unas amplias posibilidades.

Aunque los griegos de entonces no disponían todavía de los términos «forma» y «contenido», su arte y sobre todo su pintura, planteaban los problemas del contenido y la forma. Zeuxis se indignaba porque el público admiraba más bien el tema, la «materia» del lienzo que su ejecución, mientras que Nicias acentuaba la importancia del valor del tema, en contra de los que malgastaban su arte en trivialidades como «los pajaritos o las flores»[13].

14. La estética del arte clásico. Resumiendo, podríamos decir que:

a) La estética implicada en el arte clásico griego es una estética de formas *canónicas*, basada en la convicción de que existe una belleza objetiva y unas objetivas y perfectas proporciones. Dichas proporciones eran entendidas *matemáticamente*, ya que se creía que la belleza objetiva consistía en números y medidas. No obstante, a pesar de esta actitud objetiva y matemática, la estética dejaba bastante *libertad* para la interpretación individual del arte por parte del artista.

b) La estética del período clásico se caracteriza por una predilección por las formas *orgánicas*, junto a la convicción de que la mayor belleza se halla en las formas, proporciones y escala de los seres vivos, particularmente en el hombre. El arte clásico guardó la armonía de ambos elementos: del matemático y del orgánico. El canon de Policleto fue un canon de las formas orgánicas expresadas en números.

c) La estética del arte clásico es una estética realista, en el sentido de que creía que el arte deriva su belleza de la naturaleza, y que no puede ni le hace falta contraponer la belleza de la naturaleza a otra belleza artística.

d) Es una estética estática que pone en primer lugar la belleza de las formas fijas en el movimiento, en condiciones de equilibrio y de reposo, y que atribuye mayor valor a la simplicidad que a la riqueza.

e) Es una estética de la belleza psicofísica, tanto de la espiritual como de la física, tanto de la belleza de la forma como del contenido, a la búsqueda de un tipo de belleza que se halla, más que nada, en la unidad y armonía del alma y del cuerpo.

A la estética realizada en el arte clásico corresponde la estética formulada por los filósofos de la época: la teoría pitagórica expresa la estética matemática, mientras que en toda la teoría filosófica del arte de Sócrates y de Aristóteles se manifiesta la estética psicofísica.

Ciertos rasgos de esta estética quedaron invariables en el arte y la teoría griegos, otros desaparecieron al finalizar la era clásica. Por ejemplo, la estética del equilibrio y de la simplicidad —«la grandeza silenciosa y la noble sencillez»— fueron un ideal del arte que duró poco tiempo; pronto los artistas se plantearon el objetivo de presentar más bien la vida en su riqueza, con todo el vigor de su expresividad. Algo parecido ocurrió con las aspiraciones objetivas de la estética: los artistas y los teóricos de la estética pronto se dieron cuenta de la dependencia subjetiva existente entre la belleza y el principio de la «simmetría» objetiva, pasando con ello al principio de la «euritmia» subjetiva.

15. La evolución del arte clásico y el anuncio de un arte nuevo. Al hablar del

arte clásico se suele unir los siglos V y IV. Sin embargo, dado el rápido desarrollo del arte en ese período, hay entre ellos diferencias significativas, a la vez que inevitables. El siglo IV no sólo amplió los temas artísticos, sino que también dió prioridad a otras proporciones. En la arquitectura, sobre el orden dórico se impuso el más refinado orden jónico. En la escultura el canon de Polícleto, considerado durante cierto tiempo como el clásico, empezó a parecer demasiado pesado, demasiado rígido, y Eufranor introdujo un canon distinto.

Por otra parte, en el siglo IV se intensificó la predilección por la riqueza, por la variedad de colores, luces, formas y movimiento que los griegos llamaban «poikilía» (ποικιλία). Asimismo, aumentó en las artes plásticas el dinamismo psíquico, la tensión de sentimientos y el pathos.

Otra transformación, tal vez la más importante desde el punto de vista de la estética, la expresó Lisipo cuando dijo que, «hasta ahora se ha representado a los hombres como son, en cambio, yo los represento como me parecen». Fue un paso de la representación de las formas objetivas de las cosas, a la representación de su visión subjetiva; de la búsqueda de formas perfectas por sí mismas, a la plasmación de las que son bellas porque corresponden a las condiciones de la visión humana.

La pintura de los escenarios teatrales *(skenographia)*, que fue la primera en seguir el camino del ilusionismo, influyó sobre la pintura de caballete; también ésta empezó a tomar en consideración la perspectiva *(skiagraphia)* y sus deformaciones. Dicho giro en la pintura provocó el que ya en la época clásica los griegos supieran ver un lienzo desde lejos: «Aléjate, igual que lo hace el pintor» —recomienda Eurípides.

En aquel entonces reinaba la convicción de que la pintura ofrece una ilusión de la realidad, precisamente cuando se aleja de ella. La pintura ilusionista se convirtió en un problema: Demócrito la analizó, Platón la criticó viendo en ella una falsedad inadmisible y tachándola de «poco clara e ilusoria». Sin embargo, el teórico conservador no fue capaz de detener la evolución del arte, cuyo desarrollo se dirigía, por entonces, hacia el subjetivismo y el impresionismo.

B. TEXTOS DE POETAS Y ARTISTAS CLÁSICOS

SÓFOCLES (Aristóteles, *Poética* 1460b 36)

1. Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσι.

LA IDEALIZACIÓN Y EL REALISMO

1. Sófocles decía que él creaba a los hombres como debían ser, en cambio Eurípides como son.

EURÍPIDES (Plutarco, *De Pyth. orac.* 405 F)

2. ... ὁ δ' Εὐριπίδης εἰπών, ὡς «ἔρως ποιητὴν διδάσκει, κἂν ἄμουσος ᾖ τοπρίν» ἐνενόησεν, ὅτι ποιητικὴν καὶ μουσικὴν ἔρως δύναμιν οὐκ ἐντίθησιν, ἐνυπάρχουσαν δὲ κινεῖ, καὶ ἀναθερμαίνει λανθάνουσαν καὶ ἀργοῦσαν.

LA POESÍA Y EROS

2. Eurípides, al decir: «El amor enseña al poeta aun cuando antes fuera ajeno a las Musas», ha querido indicar que el amor no infunde fuerza poética y musical sino que mueve la que ya existía dentro, y vuelve a calentar la que estaba oculta e inactiva.

PLATÓN, *Convivium* 196 E

πᾶς γοῦν ποιητὴς γίγνεται, κἂν ἄμουσος ᾖ τὸ πρίν, οὗ ἂν Ἔρως ἅψηται.

Al menos se hace poeta todo aquél, «aun cuando antes fuera ajeno a las Musas», a quien toque Amor.

EURÍPIDES, *Bacchae* 881

3. ὅ τι καλὸν φίλον ἀεί.

3. Lo bello es grato siempre.

EPICARMO (Estobeo, *Eclog.* II 31, 625; *frg.* B 40 Diels)

EL TALENTO Y EL ESTUDIO

4. φύσιν ἔχειν ἄριστόν ἐστι, δεύτερον δὲ ⟨μανθάνειν⟩.

4. Lo mejor es tener dotes naturales, y lo segundo aprender.

EPICARMO (Plutarco, *De fort. Alex.* 336b; *frg.* B 12 Diels)

LA RAZÓN

5. νοῦς ὁρῇ καὶ νοῦς ἀκούει· τἆλλα κωφὰ καὶ τυφλά.

5. La razón ve y la razón oye; lo demás es sordo y ciego.

ARISTÓFANES, *Ranae* 1008

EL ARTE HA DE SERVIR A FINES MORALES

6. ἀπόκριναί μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;
δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους [τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.

6. Respóndeme, ¿por qué hay que admirar a un poeta? / Por la destreza y los consejos, porque hacemos mejores / a los hombres en las ciudades.

ARISTÓFANES, *Ranae* 1053-1056

ἀλλὰ ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν [τόν γε ποιητήν,
καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν. τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖς [ἡβῶσιν δε ποιηταί.
πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς...

Pero es preciso que el poeta al menos oculte lo malo, / y no lo ponga en escena ni lo enseñe; pues a los niños / es el maestro quien los instruye, y a los jóvenes los poetas. / Así pues, es necesario que digamos cosas útiles...

ARISTÓFANES, *Thesm.* 156

LA MIMESIS

7. ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.

7. Pero lo que no poseemos, la imitación ya nos lo provee.

FILÓSTRATO EL JOVEN, *Imagines*, Proem. (p. 4 ed. Schenkl-Reisch)

LA SYMMETRIA

8. δοκοῦσι δε μοι παλαιοί τε καὶ σοφοὶ ἄνδρες πολλὰ ὑπὲρ συμμετρίας τῆς ἐν γραφικῇ γράψαι.

8. Me parece que hombres antiguos y sabios han escrito mucho sobre la simetría en la pintura.

DIÓGENES LAERCIO, VIII 47

Πυθαγόραν... πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

Pitágoras... parece haber sido el primero que buscó el ritmo y la simetría.

POLICLETO (Galeno, *De plac. Hipp. et Plat.* V, Müll, 425; *frg.* A 3, Diels)

EL CANON

9. [Χρύσιππος]... τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλὰ ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς πῆχυν καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου Κανόνι γέγραπται. Πάσας γάρ ἐκδιδάξας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος ὁ Πολύκλειτος ἔργῳ τὸν λόγον ἐβεβαίωσε δημιουργήσας ἀνδριάντα κατὰ τά τοῦ λόγου προστάγματα καὶ καλέσας δὴ καὶ αὐτὸν τὸν ἀνδριάντα καθάπερ καὶ τὸ σύγγραμμα Κανόνα.

9. (Crisipo)... piensa que la belleza no está en la simetría de los elementos, sino de las partes, es decir, de un dedo en relación a un dedo, de todos ellos en relación al metacarpo y al carpo, de éstos en relación al codo, del codo en relación al brazo y de todo en relación a todo, según está escrito en el *Canon* de Policleto. Pues tras enseñarnos a nosotros en aquel libro todas las simetrías del cuerpo, Policleto confirmó de hecho su teoría al hacer una estatua según lo prescrito por su teoría y llamarla, precisamente también a la propia estatua como al libro, *Canon*.

POLICLETO (Galeno, *De temper* I, Helm 42, 26; *frg.* A 3 Diels)

οὕτω γοῦν καὶ πλάσται καὶ γραφεῖς ἀνδριαντοποιοί τε καὶ ὅλως ἀγαλματοποιοὶ τὰ κάλλιστα γράφουσι καὶ πλάττουσι καθ' ἕκαστον εἶδος, οἷον ἄνθρωπον εὐμορφότατον ἢ ἵππον ἢ βοῦν ἢ λέοντα, τὸ μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει οκοποῦντες. καί πού τις ἀνδριὰς ἐπαινεῖται Πολυκλείτου Κανὼν ὀνομαζόμενος ἐκ τοῦ πάντων τῶν μορίων ἀκριβῆ τὴν πρὸς ἄλληλα συμμετρίαν ἔχειν ὀνόματος τοιούτου τυχών.

Así al menos los modeladores, pintores, estatuarios y, en general, los escultores, pintan y modelan lo más hermoso dentro de cada especie, como el hombre mejor formado, caballo, buey o león, examinando el término medio en aquella clase. Y, de algún modo, se alaba una estatua llamada *Canon* de Policleto, que recibió tal nombre por ser exacta la simetría de todas las partes en relación unas con otras.

POLICLETO (Filón, *Mechan.* IV, 1 p. 49, 20, R. Schöne; *frg.* B 2, Diels)

LA BELLEZA Y LAS RELACIONES NUMÉRICAS

10. τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται.

10. La perfección nace poco a poco por medio de muchos cálculos.

HERÓN (Th.-H. Martin, p. 420)

LAS ILUSIONES ÓPTICAS

11. οὕτω γοῦν τὸν μὲν κύλινδρον κίονα, ἐπεὶ κατεαγότα ἔμελλε θεωρήσειν καὶ μέσα πρὸς ὄψιν στενούμενον, εὐρύτερον κατά ταῦτα ποιεῖ.

11. Así pues, ya que estrechándose a la vista en el centro iba a parecer rota, hace la columna cilíndrica por eso (el arquitecto) más ancha.

HIPÓCRATES (*Aphorism.* I 1)

12. ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρή, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς, ἡ δὲ πεῖρα σφαλερή, ἡ δὲ κρίσις χαλεπή.

ARS LONGA, VITA BREVIS

12. La vida es breve, el arte larga, la oportunidad rápida, la prueba peligrosa y la decisión difícil.

NICIAS (Demetrio, *De eloc.* 76)

13. Νικίας δ' ὁ ζωγράφος καὶ τοῦτο εὐθὺς ἔλεγεν εἶναι τῆς γραφικῆς τέχνης οὐ μικρὸν μέρος τὸ λαβόντα ὕλην εὐμεγέθη γράφειν, καὶ μὴ κατακερματίζειν τὴν τέχνην εἰς μικρά, οἷον ὀρνίθια ἢ ἄνθη, ἀλλ' ἱππομαχίας καὶ ναυμαχίας... ᾤετο γὰρ καὶ τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν μέρος εἶναι τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὥσπερ τοὺς μύθους τῶν ποιητῶν. οὐδὲν οὖν θαυμαστόν, εἰ καὶ τοῖς λόγοις καὶ ἐκ πραγμάτων μεγάλων μεγαλοπρέπεια γένηται.

LA IMPORTANCIA DEL CONTENIDO

13. El pintor Nicias también solía decir que es una parte no pequeña del arte pictórica el escoger un tema muy importante y pintarlo, y no reducir el arte a pequeñeces, como pajaritos o flores, sino combates a caballo y naumaquias... pues creía también que el tema mismo era parte del arte pictórica, como los mitos de los poetas. En efecto, no es sorprendente que también en los discursos la grandeza surja de grandes asuntos.

4. La estética y la filosofía

1. Los primeros filósofos estetas. En el período clásico, la filosofía, que había nacido hacía poco, abarcó también los problemas de la estética [a]. Hasta entonces, la estética no había sido atribuída a ninguna de la ciencias, estaba dentro de las competencias de cada ciudadano, quien podía admirar directamente todas las obras de arte. Lo que la gente opinaba sobre el arte y la belleza sólo podía ser pues, deducido de las obras de arte o de accidentales reflexiones de los poetas. En el período clásico, las obras de arte y las observaciones de los poetas continuaron siendo una fuente de las ideas estéticas, pero no la única ni la más importante, ya que desde entonces los filósofos se convirtieron en portavoces de las ideas estéticas.

Los filósofos no se pronunciaron sobre temas estéticos de inmediato, pues al principio se ocupaban exclusivamente de los problemas de la naturaleza. Los primeros que trataron de la estética fueron los filósofos dóricos de la escuela pitagórica, quienes lo hicieron tan sólo en el siglo V, aunque la escuela existía desde antes. En su interpretación de los problemas estéticos adoptaron por una parte una actitud científica, recurriendo a las matemáticas y a la física, y por otra, asumieron las tradiciones de las sectas religiosas. Los filósofos jónicos estaban por aquel entonces aún absortos por la filosofía de la naturaleza, siendo Heráclito el único que tocó los problemas estéticos. Luego Demócrito, el último y el más destacado de los filósofos jónicos, trató la estética con amplitud y de una manera científica y empírica, típica de los filósofos de esta escuela.

Pertenecía Demócrito a la nueva generación de filósofos, a la de Sócrates y de los célebres sofistas. Era esta una generación para la cual los problemas humanísticos

[a] Todas las fuentes referentes a los principios de la estética filosófica de los pitagóricos, de Demócrito, de Heráclito, de los sofistas y de Gorgias, fueron reunidas por H. Diels en *Fragmente der Vorsokratiker*, IV ed. 1922. No obstante, el material se halla disperso entre fragmentos de otro contenido.

ocupaban un primer plano, tanto o incluso más que los de la naturaleza. Fue entonces cuando Atenas llegó a ser el centro de la filosofía, cuando los antagonismos entre la cultura y el pensamiento dorio y jonio desaparecieron, cediendo lugar a la cultura y filosofía áticas, un producto y una síntesis de ambas. Esta síntesis filosófica halló su expresión en las dos generaciones siguientes, la de Platón y la de Aristóteles. Los escritos de ambos filósofos constituyen la cima de la estética clásica, e incluso de la estética antigua en general.

2. *Consecuencias de la inclusión de la estética en la filosofía.* A partir de la época clásica griega, una grandísima parte de las reflexiones estéticas se realizó dentro del campo de la filosofía, lo cual tuvo sus consecuencias positivas y negativas. Por una parte, la estética no se desarrolló como disciplina aislada sino en relación con otros problemas humanos. Por otra parte, la estética, al no disponer de una disciplina propia, formaba parte de otra más general, razón por la cual algunas de sus necesidades quedaban insatisfechas, dado que las especulaciones filosóficas dejaban de lado las investigaciones particulares frente a las teorías generales. Al principio, en la misma situación se encontraban también otras ciencias, sobre todo las humanidades, que pronto se independizaron y separaron de la filosofía.

Los filósofos trataban la estética de dos maneras. Por un lado, analizaban los fenómenos y los conceptos. En los textos de Demócrito, de los sofistas y de Sócrates, encontramos varios análisis referentes al concepto de la belleza, de diversos tipos de arte, etc. Por otra parte, los filósofos incluían los fenómenos y conceptos estéticos en sus sistemas: los sofistas en el sistema relativista y Platón en el suyo, el idealista. A través de los primeros penetró en la estética una filosofía minimalista, y mediante Platón otra maximalista, con su doctrina compuesta por ideas eternas y valores absolutos, unido esto a la teoría apriorística del conocimiento y la primacía de los valores morales. La filosofía, subdividida en varios sistemas, aplicaba diversos puntos de vista, sosteniendo numerosas disputas internas; y todos esos sistemas, puntos de vista y disputas, se los trasmitió a la estética.

Asimismo, era diversa la actitud de los filósofos-estetas cuando encaraban el arte. Unos, aprovechando las experiencias de los artistas, formulaban sus teorías del arte con base en la práctica artística, es decir, la práctica dirigía la teoría. Esto sucedió, por ejemplo, con la teoría según la cual el arte representa la naturaleza a la vez que la idealiza.

Por otro lado, había filósofos que creaban sus propias teorías del arte, a las que luego se sometían los artistas. En este caso, era la teoría de los filósofos la que guiaba la práctica. Por ejemplo, la aplicación por parte de los arquitectos y escultores de los cánones y cálculos matemáticos tenía, entre otros, su origen en la filosofía pitagórica.

Para hablar de la estética del período clásico tuvimos que empezar por la poesía y el arte, ya que los filósofos que crearon las teorías estéticas tenían ante sus ojos dichas obras poéticas y artísticas. Tuvimos que hablar de ellas porque ellas mismas implicaban las teorías estéticas: las artes plásticas implicaban el entendimiento matemático de la belleza y la poesía —una interpretación moralística—. Sin embargo, la parte más importante de la estética clásica la constituye la doctrina de los filósofos. Abarca cuatro generaciones de filósofos: la primera, la estética dórica de los pitagóricos; la segunda, la jónica de Demócrito y la ática de los sofistas y de Sócrates; la tercera, la estética de Platón, y la cuarta, la de Aristóteles. La estética clásica contiene un patrimonio de grandes ideas y de investigaciones particulares, realizadas a partir de tentativas todavía arcaicas, hasta llegar a la formulación madura de problemas y soluciones.

5. La estética de los pitagóricos

1. La idea pitagórica de la proporción y de la medida. Los pitagóricos formaban una comunidad principalmente de carácter moral y religioso, pero realizaban también investigaciones científicas, sobre todo matemáticas. Su patria fueron las colonias dóricas en Italia y su fundador Pitágoras, que vivió en el siglo VI. Los logros científicos de los pitagóricos no fueron obra del mismo Pitágoras sino de sus continuadores durante los siglos V y IV. El doble carácter de la comunidad pitagórica —religioso y científico— ejerció cierta influencia sobre su estética [a].

Una de las ideas filosóficas de esta escuela, la de que el mundo está construido matemáticamente, fue de importancia fundamental para la estética. Dice Aristóteles sobre los pitagóricos que obsesionados por las matemáticas, «supusieron que los elementos de los números eran los elementos de todos los seres» [1]. Especialmente señalaron una regularidad matemática en la acústica. Observaron que el sonido armonioso y la discordancia de las cuerdas depende de su longitud. Las cuerdas emiten sonidos armoniosos cuando su longitud corresponde a simples relaciones numéricas: en la razón de 1:2 producen la octava; de 2:3, la quinta, mientras que cuando su longitud está en razón de 1:2/3:1/3, se produce el acorde do-sol-do, al que llamaban el acorde «armonioso». El intrincado fenómeno de la consonancia lo aplicaban mediante la proporción, la médida y el número. Para ellos, la armonía consistía en una razón matemática de los componentes.

Los pitagóricos no consideraban la estética una disciplina independiente. La armonía era para ellos una propiedad del cosmos y meditaban sobre ella dentro del marco de la cosmología. No empleaban el término «belleza» sino el de «armonía» que, probablemente, ellos mismos habían acuñado. «La armonía —escribió el pitagórico Filolao— es una unión de dos cosas formadas por varias sustancias mezcladas... un consenso de lo que disiente» [2]. Etimológicamente, armonía significaba concordia, unificación, uniformidad de los componentes, y fue precisamente por esta uniformidad que la armonía fuera para los pitagóricos algo bello y positivo, en el amplísimo sentido griego de la palabra. Según Filolao, «las cosas disímiles y de distinta especie y orden precisan ser unidas estrechamente por una armonía tal que las mantenga unidas en el mundo» [3]. La armonía de los sonidos, los pitagóricos la consideraban como el testimonio de una armonía profunda, como una expresión del orden interno en la estructura de las cosas.

Es significativo en la teoría de los pitagóricos que [4]:

1. La armonía, el orden y la buena proporción (la *symmetria*) los consideraban no sólo como conceptos valiosos, bellos y útiles, sino que también estaban, a su modo de ver, condicionados objetivamente, constituyendo una propiedad objetiva de las cosas; lo cual, por otra parte, era una convicción natural en la primera fase del pensamiento.
2. Su segunda convicción era la creencia de que la cualidad de las cosas que decide sobre su armonía es su *regularidad*, su uniformidad, su orden.
3. La armonía no era para ellos una cualidad propia de una cosa particular, sino de la adecuada *distribución de varias cosas y de varios elementos.* Pero las tesis de los pitagóricos iban aún más lejos, pues sostenían que:
4. La armonía es un sistema cuantitativo, un sistema matemático que depende del número, de la medida y de la proporción. Esta tesis constituía la doctrina puramente pitagórica derivada de su filosofía matemática, que se basaba en sus descu-

[a] A Delatte, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, 1915.

brimientos acústicos, y fue apoyo y fundamento de su concepción cosmológica, que creó los cimientos de la futura estética griega y se convirtió en su elemento básico. Influyó no sólo sobre el desarrollo de la estética, sino también sobre el desarrollo del arte griego y su música en particular [5] así como también, indirectamente, sobre sus artes plásticas [6].

La búsqueda de la regularidad en el mundo y su aplicación en el arte, que fue una tendencia natural entre los griegos, la filosofía pitagórica la reforzó aún más, inculcando la convicción de que la regularidad matemática ofrece una garantía de armonía. La interpretación matemática de la música fue una conquista de la escuela pitagórica, pero también los cánones de las artes plásticas de la era clásica, con sus cálculos y construcciones geométricas, eran en gran medida resultado de las ideas pitagóricas.

La situación era particular: para los griegos la belleza era una cualidad del mundo visible, mientras que su teoría estética estaba influenciada no por las artes plásticas sino por la música que, a su vez, despertaba la convicción de que dicha belleza se componía de proporciones, de número y medida.

2. *La armonía del cosmos.* Convencidos de que el universo está construído armoniosamente, los pitagóricos le dieron el nombre de «cosmos» (κόσμος), es decir orden, introduciendo de este modo un elemento estético en la cosmología e incluso en su misma denominación. Sus especulaciones sobre el orden y la armonía cósmica eran de largo alcance. Partiendo de la premisa de que cada movimiento regular emite un sonido armonioso [7], creían en una general consonancia de todo el universo que estaría continuamente produciendo «la música de las esferas», sinfonía que no percibimos precisamente por su carácter permanente. Asimismo creían que la forma del mundo había de ser regular y armoniosa, o sea, de forma esférica. Los pitagóricos inundaron también con su estética su psicología; al imaginar el alma de manera análoga a la del cuerpo, sostenían la perfección de las almas construídas armoniosamente, es decir, las que poseyeran proporciones adecuadas de sus partes.

El principio estético de los pitagóricos fue universalmente aceptado en Grecia considerándose la *belleza* como *compuesta de orden* y regularidad en la disposición de sus elementos. Podríamos decir que en este sentido éste llegó a ser un axioma de la estética antigua. Empero, en su sentido más estricto, la tesis de que la belleza es *objeto* de *número* y *medida,* permaneció sólo como credo de algunas corrientes del arte y de la teoría del arte. Para la belleza en el sentido más general, los griegos conservaron el término pitagórico de «armonía», mientras que para designar la belleza en su acepción más restringida solían usar la palabra «symmetria».

3. *El «ethos» de la música.* Los pitagóricos se inscribieron en la historia de la estética con otra teoría también relacionada con la música, aunque de distinto carácter. Según su primera teorización la música consistía en la proporción, mientras que la segunda sostenía que la música es una fuerza que afecta directamente al alma.

Para los pitagóricos, la música era un equivalente del arte expresivo de los griegos, de aquella «triúnica choreia» que se realizaba mediante la palabra, el gesto y la música, y era esta última la que más afectaba al hombre. Originariamente, creían los griegos que la «choreia» afectaba exclusivamente los sentimientos del danzante y del cantor, como lo habían observado en el culto dionisíaco con sus danzas y cantos embriagadores. Los pitagóricos, por su parte, observaron que la danza y el canto afectan de manera análoga al espectador y al oyente, que su influencia se realiza tanto mediante los movimientos como mediante el espectáculo mismo, y que a un hombre culto no le es necesario participar en las danzas orgiásticas para sentir emociones intensas, sino que le es suficiente con verlas. Arístides Quintiliano, historiador

griego tardío, informa que esta idea había surgido ya entre los teóricos «antiguos» de la música. Seguro que con esto se refería a los pitagóricos, ya que fueron ellos quienes trataron de explicar la enorme influencia del arte mediante el parecido entre los movimientos, los sonidos y los sentimientos. Según ellos, fue gracias a dicha semejanza que los movimientos y sonidos expresaban los sentimientos; los sonidos encuentran su resonancia en el alma, y así el alma resuena en armonía con ellos. Lo mismo ocurre cuando acercamos dos liras: cuando hacemos resonar una de ellas, la otra que está a su lado responderá a su sonido.

De lo anterior sacaban la conclusión de que la música puede actuar sobre el alma. La buena música puede mejorarla, y viceversa, la mala podrá corromperla. Tenían para ello el término de «psicagogía» (ψυχαγωγία), es decir, guía de las almas. Según los griegos, la danza y aún más la música, tenían un poder «psicagógico», podían conducir al alma a un buen o mal «ethos» (ἦθος). En base a esta creencia surgió una disciplina dedicada a investigar el «ethos» de la música, es decir, su función «psicagógica» y educativa, que se convirtió en un elemento permanente de la doctrina musical de los griegos, más popular aún que su interpretación matemática. En nombre de esta disciplina, los pitagóricos y después los seguidores de ese pensamiento atribuyeron gran importancia a la distinción entre buena y mala música. Exigían que la buena música fuera protegida por las leyes y que, en una materia tan importante desde el punto de vista moral y social como la música, no se permitiera ninguna libertad, debido a los peligros que ella conlleva [8].

4. El elemento órfico: la purificación mediante el arte. La tesis de los pitagóricos sobre el poder de la música tenía su origen no sólo en el arte de los griegos sino también en su religión, sobre todo en las creencias órficas. Lo esencial de estas creencias era la convicción de que el alma está presa en el cuerpo por sus pecados y que será libre sólo cuando se purifique. La purificación y liberación del alma es el objetivo más sublime del hombre. Al servicio de este objetivo estaban los misterios órficos, que se valían entre otras cosas de la música y la danza.

Los pitagóricos, a su vez, introdujeron la idea de que es sobre todo la música la que se presta a la purificación del alma. Esta fue una idea connatural en ellos, dada su convicción sobre la enorme influencia que la música ejerce en el alma. Veían en la música no sólo un poder psicagógico sino también purificador, un poder «catártico» (conforme a la terminología griega), no sólo ético sino también religioso. Según Aristóxeno, «los pitagóricos purificaban el cuerpo por medio de la medicina y el alma por medio de la música» [9].

Al observar la embriaguez producida por la música báquica, extrajeron la conclusión de que el alma, bajo su influencia, se libera, y abandona momentáneamente el cuerpo. Dada la estrecha vinculación entre este pensamiento y los misterios órficos, podemos definir este concepto como el elemento órfico en la teoría de las artes.

5. La musica, un arte distinto a los demás. Los poderes expresivo y psicagógico, los pitagóricos no se los atribuían a todas las artes, sino exclusivamente a la música. Creían que sobre el alma se puede influir a través del oído y no a través de los demás sentidos. Por esta razón, los pitagóricos consideraban la música como un arte excepcional [10], un don especial de los dioses. Sostenían que la música no es obra de los humanos, sino que proviene «de la naturaleza». Los ritmos pertenecen a la naturaleza y son innatos en el hombre, por lo cual el hombre no los puede inventar libremente, sino que tiene que atenerse a ellos. El alma, por naturaleza, se expresa mediante la música, la música es una expresión natural del alma. Decían que los ritmos son «imágenes» (ὁμοιώματα) de la psique, «signos» o manifestaciones del carácter.

La teoría pitagórica sobre la purificación mediante la música era todo un conjunto de tesis:

1. La música es una manifestación del alma, de su carácter, de su índole, de su ethos.
2. Es una manifestación «natural» y única en su género.
3. La música es buena o mala, independientemente del carácter que exprese.
4. Gracias a los vínculos entre el alma y la música le es posible a ésta última alcanzar y afectar el alma, tanto para mejorarla como para corromperla.
5. El objetivo de la música no consiste, ni mucho menos, en proporcionar placer sino en formar el carácter; como escribiría Ateneo, «el objetivo de la música no consiste en proporcionar placer, sino en servir a la virtud».
6. Mediante la buena música se consigue la «purificación» del alma y su liberación de los lazos corporales.
7. Por eso, la música es algo excepcional, único, distinto de las otras artes.

6. *La contemplación.* Los griegos asociaban con Pitágoras otro concepto de la mayor importancia para la estética, el concepto de contemplación [11]. Pitágoras opuso la contemplación a la actividad, la actitud del espectador (θεατής) a una actitud activa. Según Diógenes Laercio, Pitágoras sostenía que la vida es como los juegos: unos acuden para participar en las competiciones, otros para comerciar y otros sólo para ver. Fue esta última actitud la que consideraba más noble, ya que no aspiraba a la fama ni a las ganancias sino únicamente al conocimiento. Entre los antiguos griegos, la concepción del contemplar, del observar, abarcaba tanto la belleza como la verdad. Sólo más tarde se haría la distinción entre la contemplación epistemológica de lo verdadero y la contemplación estética de lo bello.

7. *La doctrina de Damón.* La interpretación religiosa de la música permaneció como una propiedad órfico-pitagórica, mientras que su interpretación psicológica, ética y educativa fue muy divulgada entre los griegos. Traspasó los límites de la escuela y de la comunidad pitagórica y se difundió más allá de los territorios dóricos. Bien es verdad que fue atacada por los empíricos pensadores jónicos, para los cuales resultaba demasiado mística, pero su ataque provocó a su vez una defensa que se dio en la propia Atenas, en el siglo V. El más destacado de los defensores de la teoría pitagórica fue Damón [a]. En aquel tiempo el problema había perdido ya parte de su importancia teórica, pero en cambio había asumido un valor socio-político.

El «acmé» de Damón cae a mediados del siglo V. No se han conservado sus escritos, pero se conoce el contenido de su *Areopagítico* en el que pone en guardia a los miembros del Areópago contra las innovaciones en la música, a causa de los peligros sociales y educativos que éstas encierran. Basándose en la teoría pitagórica de la música, Damón demuestra la íntima relación que ésta mantiene con el alma humana, siendo por tanto del mayor valor el ponerla al servicio de la educación. Sostiene que el ritmo adecuado es síntoma de una vida interior ordenada, sirviendo al hombre de enseñanza sobre cómo conseguir ese orden interior (εὐνομία). Asimismo afirma que el canto y la práctica de un instrumento musical enseñan a los jóvenes no sólo el valor y la moderación, sino también la justicia. Para él, un cambio en las formas de la música podría tener efectos tan profundos como para provocar inevitablemente un cambio hasta en la forma de gobierno. Estas ideas acerca del papel socio-político de la música pueden ser consideradas como doctrina original y propia de Damón.

---

[a] K. Jander, *Oratorum et rhetorum Graecorum nova fragmenta nuper reperta,* Roma, 1913.

Lo que sabemos de éste, nos llegó principalmente por Platón, quien compartía sus opiniones y contribuyó a su popularización. Fue también gracias a Platón que la concepción pitagórica de la música habría de pesar sobre toda la teoría griega del arte, desarrollándose ésta bajo el lema de la proporción, la medida y el número por una parte y el perfeccionamiento y «purificación» del alma, por la otra. Este primer concepto filosófico-estético de los griegos resultó ser a su vez el más duradero y el que más importancia tuvo para la teoría de la música. A él se debe el que la música fuera tratada en Grecia como un arte excepcional, distinto de todas las restantes, gozando de la consideración de ser el único arte expresivo, el único curativo. Igualmente se creía que la música tenía un valor epistemológico, ya que revelaba las leyes que rigen el mundo, proponiéndose además objetivos morales y soteriológicos. Así, las consideraciones estéticas sobre la música fueron relegadas en definitiva a un segundo plano.

8. La doctrina de Heráclito. Damón y Platón eran los sostenedores en la cultura ática de la doctrina pitagórica. Pero los representantes de otra cultura y filosofía antagonista, los de la cultura y filosofía jonia, también asumieron de los pitagóricos una idea importante, la idea de armonía. Muchos años antes de Platón, había llegado este concepto a la Jonia oriental, donde fue recogida por Heráclito de Efeso, quien vivió a principios del siglo V y probablemente coincidió con los representantes de la escuela pitágorica. Este filósofo, que veía en el mundo sobre todo la diversidad, la mutabilidad y los contrastes, también supo advertir unidad y armonía.

Se han conservado cuatro fragmentos suyos que tratan sobre ésta. En uno de ellos nos dice que la armonía más hermosa se produce cuando procede de diversos sonidos [12]. En el segundo llega a afirmar que la armonía es producida por fuerzas opuestas [13]. Como ejemplo de la armonía cita Heráclito el arco y la lira: tanto mejor dispara el arco y tanto mejor suena la lira, cuanto mayor es su tensión, es decir, cuanto más divergentes son las fuerzas que actúan en su interior. A consecuencia de este razonamiento llegó a la conclusión de que la armonía nace también de elementos opuestos y divergentes. En el tercero de los fragmentos conservados, Heráclito habla de la armonía «invisible» [14] y afirma que ésta es más «fuerte» que la visible (lo más probable es que por armonía invisible entendiese la que surge de los opuestos). Finalmente, en el cuarto fragmento, Heráclito sostiene que de los opuestos nace una sinfonía, no sólo en la naturaleza, sino también en el arte, que imita la naturaleza [15].

En la concepción que tiene Heráclito del mundo, la armonía desempeña un papel tan importante como en la de los pitagóricos. En cambio, nada parece indicar que le atribuyera un carácter matemático; más bien entendía la armonía de una manera amplia y cuantitativa. Por otro lado, hizo mucho hincapié en que la armonía es producto de los opuestos. El concepto de armonía que surge de la oposición constituye una aportación particular de Heráclito a la estética.

Este concepto de armonía echó raíces aplicándolo a partir de Heráclito todos los filósofos jónicos. Empédocles escribe que la armonía garantiza la unidad de la naturaleza. Según Demócrito, en la armonía estriba la felicidad del hombre. Sin embargo, era éste un concepto más bien cosmológico o ético que estético. Como mucho podríamos decir que introducía un elemento estético en la cosmología y en la ética.

9. El orden y el caos. Los conceptos griegos de lo que es armonía y de su opuesto, la disarmonía, se basaban en nociones más generales, en los conceptos del orden y del caos. Consideraban comprensible sólo lo que es calculable, regular y claro, lo que realiza el orden y la regularidad; solamente lo comprensible era juzgado razonable, y sólo lo razonable podía ser bueno y bello. Siguiendo esta lógica, razonable, bueno y bello se identificaban con ordenado, regular y limitado.

Por otra parte, todo lo irregular e ilimitado constituía para los griegos el caos, era considerado incomprensible e irracional y por lo tanto no podía ser ni bueno ni bello, pudiéndose concluir que esta convicción estaba, desde el principio, incorporada en el arte de los griegos y tenía sus manifestaciones en el seno de su filosofía. Lo más probable es, en fin, que apareciera primero en los filósofos, en los pitagóricos precisamente, pero respondiendo a las tendencias naturales de los griegos, pues de otro modo no hubiera sido adoptada tan generalmente ni tampoco hubiera llegado a ser un principio de su arte y un axioma de su estética que perduraron varios siglos.

C. TEXTOS DE LOS PITAGÓRICOS Y DE HERÁCLITO

LA SYMMETRÍA Y LA ARMONÍA

PITAGÓRICOS (Aristóteles, *Metaph.* A 5, 958b 23)

1. οἱ καλούμενοι Πυθαγόρειοι τῶν μαθημάτων ἁψάμενοι πρῶτοι ταῦτα προήγαγον καὶ ἐντραφέντες ἐν αὐτοῖς τὰς τούτων ἀρχὰς τῶν ὄντων ἀρχὰς ᾠήθησαν εἶναι πάντων... ἐπειδὴ τὰ μὲν ἄλλα τοῖς ἀριθμοῖς ἐφαίνετο τὴν φύσιν ἀφωμοιῶσθαι πᾶσαν, οἱ δ' ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν ἁρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμόν.

1. Los llamados pitagóricos, los primeros en ocuparse de las matemáticas, las hicieron avanzar y, nutridos con ellas, creyeron que sus principios eran los principios de todos los seres puesto que las demás cosas parecían asemejarse en toda su naturaleza a los números, y los números eran lo primero de toda naturaleza, supusieron que los elementos de los números eran los elementos de todos los seres y que todo el cielo era armonía y número.

FILOLAO (Nicómaco, *Arithm.* II 19, p. 115; *frg.* B 10, Diels)

2. ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις.

2. Pues la armonía es una unión de cosas formadas por varias substancias mezcladas y un consenso de lo que disiente.

FILOLAO (Estobeo, *Ecl.* 1 21, 7d; *frg.* B 6, Diels)

3. τὰ μὲν ὧν ὁμοῖα καὶ ὁμόφυλα ἁρμονίας οὐδὲν ἐπεδέοντο, τὰ δὲ ἀνόμοια μηδὲ ὁμόφυλα μηδὲ ἰσοταγῆ ἀνάγκα τᾷ τοιαύτᾳ ἁρμονίᾳ συγκεκλεῖσθαι, οἵᾳ μέλλοντι ἐν κόσμῳ κατέχεσθαι.

3. Así pues, las cosas semejantes y de la misma especie no necesitan en absoluto armonía, pero las disímiles y de distinta especie y orden precisan ser unidas estrechamente por una armonía tal que las mantenga unidas en el mundo.

PITAGÓRICOS (Estobeo Ecl. IV I, 40 H; *frg.* D 4, Diels)

4. ἡ μὲν τάξις καὶ συμμετρία καλὰ καὶ σύμφορα, ἡ δ' ἀταξία καὶ ἀσυμμετρία αἰσχρά τε καὶ ἀσύμφορα.

4. El orden y la simetría son cosas hermosas y útiles, pero el desorden y la asimetría, feas e inútiles.

(Igualmente Yámblico, *Vita Pyth*, 203).

FILOLAO (Estobeo, *Ecl.* I *proem. cor.* 3; *frg.* B 11, Diels)

5. ἴδοις δέ καὶ οὐ μόνον ἐν τοῖς δαιμονίοις καὶ θείοις πράγμασι τὰν τῶ ἀριθμῶ φύσιν καὶ τὰν δύναμιν ἰσχύουσαν, ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς ἀνθρωπικοῖς ἔργοις καὶ λόγοις πᾶσι παντᾶ καὶ κατὰ τὰς δημιουργίας τὰς τεχνικὰς πάσας καὶ κατὰ τὰν μουσικάν. ψεῦδος δὲ οὐδὲν δέχεται ἁ τῶ ἀριθμῶ φύσις οὐδὲ ἁρμονία.

5. Puedes ver no sólo en los asuntos demónicos y divinos la naturaleza del número y su influyente fuerza, sino también enteramente en todas las acciones y palabras humanas, tanto en todas las técnicas artesanales como en la música. Y la naturaleza del número y la armonía no admiten ninguna mentira.

PITAGÓRICOS (Sexto Empírico, *Adv. mathem.* VII 106)

6. πᾶσά γε μὴν τέχνη οὐ χωρὶς ἀναλογίας συνέστε· ἀναλογία δ' ἐν ἀριθμῷ κεῖται. πᾶσα ἄρα τέχνη δι' ἀριθμοῦ συνέστη... ὥστε ἀναλογία τις ἔστιν ἐν πλαστικῇ, ὁμοίως δὲ καὶ ἐν ζωγραφίᾳ, δι' ἣν ὁμοιότητα καὶ ἀπαραλλαξίαν κατορθοῦται. κοινῷ δὲ λόγῳ πᾶσα τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων, τὸ δὲ σύστημα ἀριθμός. τοίνυν ὑγιὲς τὸ ἀριθμῷ δέ πάντ' ἐπέοικε τουτέστι τῷ κρίνοντι λόγῳ καὶ ὁμοιογενεῖ τοῖς τὰ πάντα συνεστακόσιν ἀριθμοῖς. ταῦτα μὲν οἱ Πυθαγορικοί.

6. Ningún arte se constituye sin proporción; y la proporción reside en el número. Así pues, todo arte se constituye por medio del número... de modo que hay una cierta proporción en la plástica e igualmente también en la pintura, por medio de la cual se consigue la semejanza y la identidad. En general, todo arte es un sistema de percepciones, y el sistema es número. Por tanto, es razonable decir que «todo se parece al número», es decir, a la razón capaz de juzgar y afín a los números que componen todas las cosas. Eso dicen los pitagóricos.

PITAGÓRICOS (Aristóteles, *De coelo* B 9. 290b 12)

7. γίνεσθαι φερομένων ⟨τῶν ἄστρων⟩ ἁρμονίαν, ὡς συμφώνων γινομένων τῶν ψόφων... ὑποθέμενοι δὲ ταῦτα καὶ τὰς ταχυτῆτας ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους, ἐναρμόνιόν φασι γίγνεσθαι τὴν φωνὴν φερομένων κύκλῳ τῶν ἄστρων.

7. Al moverse los astros nace una armonía, puesto que sus ruidos son armónicos... y, suponiendo que también las velocidades tienen por las distancias las relaciones de los acordes musicales, dicen que es armonioso el sonido de los astros que se mueven en círculo.

PITAGÓRICOS (Arístides Quintiliano II 6, Jahn 42)

8. ταῦτ' οὖν ὁρῶντες ἐκ παίδων ἠνάγκαζον διὰ βίου μουσικὴν ἀσκεῖν καὶ μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς καὶ χορείαις ἐχρῶντο δεδοκιμασμέναις, ἔν τε ταῖς ἰδιωτικαῖς εὐφροσύναις καὶ ταῖς δημοσίαις θείαις ἑορταῖς συνήθη μέλη τινὰ

LOS EFECTOS DE LA MÚSICA

8. Así pues, viendo eso, desde niños les obligaban a lo largo de su vida a cultivar la música y utilizaban cantos, ritmos y danzas escogidos, tras legislar unos ciertos cantos habituales en los festines privados y en las fiestas religiosas públicas, que también llamaban

νομοθετήσαντες, ἃ καὶ νόμους προσηγόρευον, μηχανήν τινα εἶναι τῆς βεβαιότητος αὐτῶν τὴν ἱερουργίαν ποιησάμενοι· καὶ μένειν δὲ ἀκίνητα διὰ τῆς προσηγορίας ἐπεφήμισαν.

«leyes», haciendo que su utilización religiosa fuera un medio de mantener su estabilidad, y declararon que permanecerían invariables por su denominación.

PITAGÓRICOS (Yámblico, *Vita Pyth* 169)

9. χρῆσθαι δὲ καὶ ταῖς ἐπῳδαῖς πρὸς ἔνια τῶν ἀρρωστημάτων. ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλα συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγιείαν, ἄν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. ἐχρῶντο δὲ καὶ Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου λέξεσιν ἐξειλεγμέναις πρὸς ἐπανόρθωσιν ψυχῶν.

9. Y utilizaban también encantamientos para algunas enfermedades. Creían igualmente que la música contribuía mucho a la salud si se utilizaba de modo conveniente. Utilizaban también palabras escogidas de Homero y Hesíodo para corregir las almas.

PITAGÓRICOS (Cramer, *Anecd. Par.* I 172)

ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστόξενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς.

Los pitagóricos, según decía Aristóxeno, purificaban el cuerpo por medio de la medicina y el alma por medio de la música.

TEÓN DE ESMIRNA, *Mathematica I* (Hiller, p. 12)

καὶ οἱ Πυθαγορικοὶ δέ, οἷς πολλαχῇ ἕπεται Πλάτων, τὴν μουσικὴν φασιν ἐναντίων συναρμογὴν καὶ τῶν πολλῶν ἕνωσιν καὶ τῶν δίχα φρονούντων συμφώνησιν· οὐ γὰρ ῥυθμῶν μόνον καὶ μέλους συντακτικήν, ἀλλ' ἁπλῶς παντὸς συστήματος· τέλος γὰρ αὐτῆς τὸ ἑνοῦν τε καὶ συναρμόζειν. καὶ γὰρ ὁ θεὸς συναρμοστὴς τῶν διαφωνούντων, καὶ τοῦτο μέγιστον ἔργον θεοῦ κατὰ μουσικὴν τε καὶ κατὰ ἰατρικὴν τὰ ἐχθρὰ φίλα ποιεῖν. ἐν μουσικῇ, φασίν, ἡ ὁμόνοια τῶν πραγμάτων, ἔτι καὶ ἀριστοκρατία τοῦ παντός· καὶ γὰρ αὕτη ἐν κόσμῳ μὲν ἁρμονία, ἐν πόλει δ' εὐνομία, ἐν οἴκοις δὲ σωφροσύνη γίνεσθαι πέφυκε· συστατικὴ γάρ ἐστι καὶ ἑνωτικὴ τῶν πολλῶν· ἡ δὲ ἐνέργεια καὶ ἡ χρῆσις, φησί, τῆς ἐπιστήμης ταύτης ἐπὶ τεσσάρων γίνεται τῶν ἀνθρωπίνων, ψυχῆς, σώματος, οἴκου, πόλεως· προσδεῖται γὰρ ταῦτα τὰ τέσσαρα συναρμογῆς καὶ συντάξεως.

También los pitagóricos, a los que sigue a menudo Platón, dicen que la música es perfecta armonía de contrarios, unidad de muchas cosas y consenso de elementos que disienten; pues no sólo pone orden en los ritmos y el canto, sino, en una palabra, en todo el sistema, pues su fin es unir y armonizar. Y dios es el armonizador de lo que disuena, y ésta es la mayor obra de dios, hacer amigo lo enemigo según la música y la medicina. En la música, dicen, está la concordia de las cosas e incluso el gobierno del universo; pues ella es en el mundo armonía, en la ciudad buena legislación, y en las casas moderación; da, en efecto, consistencia y une la multiplicidad. La eficacia y utilidad de esta ciencia, dice, se manifiesta en cuatro cosas humanas: el alma, el cuerpo, la casa, la ciudad, pues estas cuatro cosas necesitan armonía y orden.

PITAGÓRICOS (Estrabón, X 3, 10)

10. Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες· οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων Μουσαγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητική.

10. Y por eso Platón, y aún antes los pitagóricos, llamó música a la filosofía, y dicen que el universo está constituido armónicamente, creyendo que toda forma musical es obra de los dioses. Y así, también, las Musas son diosas, Apolo conductor de las Musas y toda la poesía himnica.

PITÁGORAS (Diógenes Laercio VIII 8)

EL CONCEPTO DE LA CONTEMPLACIÓN

11. Καὶ τὸν βίον ἐοικέναι πανηγύρει. ὡς οὖν εἰς ταύτην οἱ μὲν ἀγωνιούμενοι, οἱ δὲ κατ' ἐμπορίαν, οἱ δέ γε βέλτιστοι ἔρχονται θεαταί, οὕτως ἐν τῷ βίῳ οἱ μὲν ἀνδραπόδωδεις, ἔφη, φύονται δόξης καὶ πλεονεξίας θηραταί, οἱ δὲ φιλόσοφοι τῆς ἀληθείας.

11. Y comparaba la vida con una gran fiesta; por tanto, como unos van a ella a luchar, otros a comerciar y otros, sin duda los mejores, a ver, así en la vida, decía, unos han nacido esclavos de la gloria y cazadores de ganancias, y otros, filósofos, deseosos de conocer la verdad.

HERÁCLITO (Aristóteles, *Eth. Nic.* 1155b 4; *frg.* B 8 Diels)

LA ARMONÍA DE LOS OPUESTOS

12. τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν καὶ πάντα κατ' ἔριν γίνεσθαι.

12. Que lo opuesto es lo conveniente y que la más hermosa armonía procede de lo que difiere y que todo sucede según discordia.

HERÁCLITO (Hipólito, *Refut.* IX g; *frg.* B 51 Diels)

13. οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωστερ τόξου καὶ λύρης.

13. No comprenden cómo concuerda consigo mismo siendo diferente; la armonía consiste en tensión de opuestos, como la del arco y la lira.

HERÁCLITO (Hipólito, *Refut.* IX g; *frg.* B 54 Diels)

14. ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων.

14. Una armonía invisible es superior a una visible.

HERÁCLITO (Pseudo-Aristóteles, *De mundo*, 369b 7)

15. ἴσως δὲ τῶν ἐναντίων ἡ φύσις γλίχεται καὶ ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον, οὐκ ἐκ τῶν ὁμοίων·... ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν.

15. Quizá la naturaleza desea vivamente los contrarios y de ellos resulta la armonía, no de los iguales; ... y parece hacer esto el arte al imitar la naturaleza.

6. La estética de Demócrito

1. Los textos de Demócrito sobre estética. Los filósofos jónicos, uno de los cuales fue Demócrito, constituyen la primera escuela filosófica griega. Demócrito, sin embargo, pertenece a su última fase y no puede ser clasificado entre los filósofos arcaicos ni por el período en que vivió ni por su mismo pensamiento. Se desconocen las fechas exactas de su vida y su muerte, pero sabemos que vivía aún a principios del siglo IV, que murió después de Protágoras y Sócrates, y que llegó a ser testigo del pleno florecimiento de Platón.

Entre los filósofos jónicos que se inclinaban hacia el materialismo, el determinismo y el empirismo, éste fue el más decidido de los materialistas, deterministas y empíricos, lo cual se manifiesta también en sus ideas sobre el arte.

No sólo fue Demócrito un filósofo, sino también un erudito de su tiempo que escribió sobre diversos temas, iniciando o desarrollando estudios científicos en numerosos campos. Uno de los temas tratados por él fue la teoría de la poesía y del arte, que en sus escritos (ordenados más tarde por Trásilo) ocupa la décima y la mitad de la undécima tetralogía. Los problemas de la teoría del arte y de la poesía los tocó en sus textos *Sobre el ritmo y la armonía, Sobre la poesía, Sobre la belleza de las palabras, Sobre el sonido bello o feo de las letras, Sobre Homero* y *Sobre el canto.* Todos esos escritos se han perdido; únicamente se conservan sus títulos y algunos pequeños fragmentos que indican que no sólo se ocupó de la teoría de la poesía, sino también de la de las artes plásticas. Los historiadores griegos posteriores veían en Demócrito un científico que había fundado una estética. En todo caso, es cierto que inició unas investigaciones detalladas, concernientes más a las artes que a la belleza. De su amplia creación en este campo conocemos sólo algunos de sus pensamientos que nos han llegado accidentalmente.

2. El arte y la naturaleza. Una de las ideas más generales de Demócrito se refería a la dependencia del arte de la naturaleza. «Hemos llegado a ser discípulos —escribió— en las cosas más importantes: de la araña, en tejer y zurcir, de la golondrina en la construcción de casas, y del cisne y el ruiseñor melodiosos en el canto, por imitación» [1]. Demócrito habla de la «imitación» de la naturaleza por el arte, empleando la palabra «mimesis». No obstante, su significado ya es distinto al que tenía en la «choreia»; ya no se trata de la imitación de sentimientos por el actor, sino de remedar a la naturaleza en sus modos de obrar. Este segundo concepto griego de imitación fue totalmente distinto del anterior. El primero se refería a la imitación en la danza y en la música y este segundo a la imitación en el arte de construir y tejer. El tercer concepto, el de la imitación de las apariencias en la pintura y en las palabras —que pronto se haría el más popular— era todavía desconocido.

Lo más probable es que Demócrito no haya sido el primero a quien se le ocurrió la idea de un arte que imita el proceder de la naturaleza. Parece que esta intuición ya la tuvo Heráclito, pues la encontramos en el tratado *Sobre la alimentación* que salió de su círculo. La idea se divulgó entre los griegos; para ilustrarla, citaban el ejemplo del arte culinario, en el que las comidas vienen preparadas mediante un proceso que imita la digestión de los alimentos por parte del organismo. En este sentido escribían que «el arte realiza su obra imitando a la naturaleza». En el mismo Heráclito hallamos una idea análoga: «las artes se parecen a la naturaleza humana». La idea es idéntica, ya que también en ella se trata de la dependencia del arte de la naturaleza, sólo que la primera habla de la naturaleza exterior, mientras que la segunda hace referencia a la naturaleza humana. Heráclito también reprochaba a la gente el no darse cuenta de esa dependencia [2].

Demócrito acentúa también la relación entre la belleza y la naturaleza cuando observa el hecho de que algunas personas entienden de belleza y la desean, considerando esto como un don natural que se posee [3].

3. El júbilo proporcionado por el arte. Otro de los conceptos característicos de Demócrito se refería a la influencia ejercida por el arte. Según él, «los grandes placeres nacen de contemplar las cosas hermosas» [4]. Se trata de la más antigua enunciación en la cual figuran juntos los conceptos de *contemplación, belleza* y *alegría.* Es natural que la pronunciara Demócrito, pues siendo hedonista lo consideraba todo, el arte y la belleza incluidos, desde el punto de vista del placer que proporciona.

4. La inspiración. Otra de las ideas que nos legó Demócrito concierne a la creación artística, particularmente a la poética, sosteniendo, según confirman Cicerón y Horacio, que «no puede existir ningún buen poeta sin entusiasmo» [5]. O, más claramente, «sin un cierto soplo como de locura» [6] *(furor)* nadie podrá ser buen poeta. No hay en el Helicón «poetas cuerdos» [7]. Estas opiniones demuestran que para Demócrito la creación poética procedía de un estado especial de la mente, distinto del normal.

Posteriormente, esta idea de Demócrito fue citada en varias ocasiones y con diversas interpretaciones. Uno de los primeros padres de la Iglesia, Clemente de Alejandría, escribió que conforme a Demócrito la creación poética era regida por un «soplo sagrado» [8] sobrenatural. Sin embargo, tal interpretación parece incompatible con la filosofía de Demócrito, para quien no hubo otros hechos que los naturales y aún entre los naturales no había otros que los mecánicos. Lo observado y percibido lo explica como resultado de una acción mecánica ejercida por las cosas sobre los sentidos. Según un testimonio de Aristóteles, Demócrito explicaba de la misma manera las imágenes poéticas que nacen en el poeta. No entendía pues la creación poética como dirigida por fuerzas sobrenaturales, sino todo lo contrario, trataba de presentarla como regida por fuerzas mecánicas. Fue ésta una actitud nueva que rompía con la tradición de los poetas, quienes atribuían su creación a la inspiración de las musas.

De este modo, todo lo que sucede en el mundo era para Demócrito un proceso mecánico, realizado no obstante en condiciones excepcionales. Tales circunstancias no eran, en realidad, sobrenaturales, pero sí estaban por encima de las normas. Demócrito fue el primero en negar que los poetas necesiten una inspiración divina, mas no dejó de afirmar que sí necesitan una inspiración. Creía, en efecto, que dicha inspiración puede comprenderse de manera natural, oponiéndose a un entendimiento sobrenatural de la poesía, así como a su interpretación intelectual. Creía además que sólo había poesía allí donde existiera «enardecimiento del espíritu», y en este aspecto coincidía con Platón, del cual, por otro lado, todo le separaba.

Empero, no queda ninguna huella de que una manera parecida mediante inspiración, «entusiasmo», «enardecimiento del espíritu», explicara Demócrito las artes plásticas. Perteneció a una época que percibía con más claridad lo que separa la poesía del arte de lo que los une. Para Demócrito, igual que para los demás griegos de la época, la poesía, por ser precisamente cuestión de inspiración, no era ningún arte.

5. Las deformaciones en el arte. Hay todavía un concepto que Demócrito aplicaba a las artes plásticas, vinculado, además, con las corrientes pictóricas de entonces, particularmente con la pintura de escenografía teatral. Dado que en el teatro griego el espectador veía las decoraciones desde una cierta distancia, las veía deformadas perspectivamente. Demócrito buscó cómo corregir esas deformaciones y neutralizar el efecto. Vitruvio atestigua que Demócrito estudió el fenómeno de la propagación de los rayos de luz y sus efectos ópticos basados sobre leyes de la naturaleza, y que buscó transformar las escenografías, pintadas de forma confusa, en imágenes clara-

mente perceptibles y hacer que las figuras de dos dimensiones aparecieran en relieve [9].

Fue este un problema especialmente atractivo para la filosofía de Demócrito, quien en las cualidades perceptoras de los sentidos veía una reacción subjetiva de éstos, y, particularmente en los colores una reacción del ojo. Al contrario de los tradicionalistas, justificaba los procedimientos de los pintores-escenógrafos, quienes aspiraban a que el espectador viese las cosas como aparecían en la realidad. Además, Demócrito, conforme a su actitud filosófica, no aleccionaba a los artistas en cuanto a los fines que debían perseguir, sino que les indicaba cómo debían proceder para lograr esos fines. Fue un prototipo de los estetas, que quieren analizar el arte en vez de normalizarlo. Platón, en cambio, sería el prototipo de la escuela opuesta.

6. *Los colores fundamentales.* Hay otras reflexiones de Demócrito relacionadas con la pintura sobre las cuales tenemos algunas noticias. Demócrito meditó sobre los colores básicos a que se podrían reducir todos los colores conocidos. Esta cuestión coincidía con la tendencia general de su filosofía, que reducía la variedad y diversidad de las cosas a una modesta cantidad de tipos de átomos. Era un problema que no sólo le interesaba a él; numerosos investigadores de aquellos tiempos se sentían atraídos por esta cuestión, entre ellos los pitagóricos y Empédocles. El problema pertenecía más bien a la óptica, pero estaba vinculado con la teoría del arte. Demócrito, igual que Empédocles, consideraba como fundamentales cuatro colores: el blanco, el negro, el rojo y el amarillo [10]. Era un conjunto que correspondía a los colores de la paleta de los pintores de aquel entonces.

7. *La música como objeto de lujo.* La opinión de Demócrito sobre la música parece una reacción contra la actitud mística mantenida al respecto por la mayoría de los griegos. Era la de Demócrito una actividad negativa. Filodemo escribió: «Demócrito, que fue no sólo el hombre más conocedor de la naturaleza de entre los antiguos, sino también un polifacético no inferior a ninguno de los investigadores, afirma que la música es más reciente y lo explica diciendo que no la produce la necesidad, sino que nació de lo ya superfluo» [11]. De ello se desprende que, según Demócrito, la música no figuraba entre las actividades primarias del hombre, ya que no resultaba de la necesidad, sino del lujo, o, empleando el lenguaje de entonces, no era un producto de la naturaleza, sino de la invención humana. Tanto los inmediatos como los posteriores discípulos de Demócrito defendieron tenazmente y en contra de la tradición griega esta actitud realista hacia la música.

8. *La medida, el corazón y la sencillez.* El motivo de la «medida adecuada», que desde hacía tiempo ocupaba el primer plano en el pensamiento griego, lo encontramos también en Demócrito. Dado que era un motivo universal, en este aspecto hubo concordancia incluso entre los poetas y el filósofo realista. Demócrito, igual que los demás griegos, apreciaba la medida en todas las actividades humanas, el arte y la belleza entre ellas [12]. De una manera característica para su filosofía, dio a esta cuestión un matiz hedonista. «Si alguien sobrepasara la medida, lo más agradable podría resultar lo más desagradable» [13].

Los fragmentos conservados de los escritos de Demócrito nos demuestran la amplitud y universalidad de sus opiniones. Reconocía la belleza espiritual tanto como la corporal; escribió que sin la inteligencia la belleza del cuerpo es sólo una belleza animal [14]. Reconocía en la belleza el factor emocional junto al racional, creyendo que la belleza es incompleta cuando alcanza sólo a los sentidos o sólo a la razón y no a los sentimientos, cuando, como lo expresó, «está privada de corazón» [15].

Los fragmentos de sus textos nos ofrecen una imagen de sus gustos. En uno de ellos nos dice: «Bella es también la simplicidad del adorno». No era éste su gusto

personal, sino el de toda la época, pero es una frase que podría servir de epígrafe para todo el arte griego de la época clásica [16].

9. *Resumen*. Aunque los escritos de Demócrito se perdieron, conservándose únicamente —y gracias a las citas y resúmenes de escritores posteriores— algún que otro pensamiento suelto, podemos hacernos una idea de sus opiniones estéticas.

1. Fue la suya una actitud de empírico y materialista, lo cual se manifiesta, sobre todo, en el hecho de haberse dedicado más a la teoría del arte que a la de la belleza.
2. En cuanto a las artes, le atraían más las descripciones que los preceptos, más el establecimiento de los hechos que la formulación de conceptos.
3. Las artes las consideraba como obra de las fuerzas naturales del hombre. Estaba convencido de que eran creadas sin inspiraciones divinas, que su modelo es la naturaleza y el placer su objetivo. Esto concernía a todas las artes, la música incluída, aunque los griegos la tenían por un arte excepcional.

La actitud que adoptó Demócrito en el terreno de la estética era realmente nueva, apartándose de las opiniones arcaicas sostenidas por los poetas y por la mayoría en general. Era, asimismo, una actitud distinta a la pitagórica, ya que no era ni matemática ni mística. Fue una expresión de la ilustración, la primera ilustración en la historia de la estética, aunque los sofistas casi simultáneamente ofrecerían otra suerte de estética ilustrada. La estética de Demócrito, prudente y moderada, quería evitar las teorías generales, mientras que los sofistas presentarían unas teorías del arte de carácter claramente minimalista.

D. TEXTOS DE DEMÓCRITO

EL ARTE Y LA NATURALEZA

DEMÓCRITO (Plutarco, *De sollert. anim.* 20, 974 A)

1. ἀποφαίνει μαθητὰς ἐν τοῖς μεγίστοις γεγονότας ἡμᾶς· ἀράχνης ἐν ὑφαντικῇ καὶ ἀκεστικῇ, χελιδόνος ἐν οἰκοδομίᾳ καὶ τῶν λιγυρῶν, κύκνου καὶ ἀηδόνος ἐν ᾠδῇ κατὰ μίμησιν.

1. Muestra que hemos llegado a ser nosotros discípulos en las cosas más importantes: de la araña en tejer y zurcir, de la golondrina en la construcción de casas, y del cisne y el ruiseñor melodiosos en el canto, por imitación.

ESCUELA DE HERÁCLITO (Hipócrates, *De victu* I 11)

2. οἱ δὲ ἄνθρωποι ἐκ τῶν φανερῶν τὰ ἀφανέα σκέπτεσθαι οὐκ ἐπίστανται. τέχνησι γὰρ χρεόμενοι ὁμοίῃσιν ἀνθρωπίνῃ φύσει οὐ γινώσκουσιν.

2. Y los hombres no saben observar lo invisible a partir de lo visible; pues, pese a utilizar artes semejantes a la naturaleza humana, no la conocen.

DEMÓCRITO (Demócrates, *Sent.* 22; *frg.* B 56 Diels)

3. τὰ καλὰ γνωρίζουσι καὶ ζηλοῦσιν οἱ εὐφυέες πρὸς αὐτά.

3. Conocen lo bello y lo buscan los bien dotados para ello.

DEMÓCRITO (Estobeo, *Ecl.* III 3, 46; *frg.* B 194 Diels)

LAS ALEGRÍAS PROPORCIONADAS POR EL ARTE

4. αἱ μεγάλαι τέρψεις ἀπὸ τοῦ θεᾶσθαι τὰ καλὰ τῶν ἔργων γίνονται.

4. Los grandes placeres nacen de contemplar las obras hermosas.

DEMÓCRITO (Cicerón, *De orat.* II 46, 194)

5. Saepe enim audivi poëtam bonum neminem (id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam adflatu quasi furoris.

5. Pues a menudo he oído (según dicen que han escrito Demócrito y Platón) que no puede existir ningún buen poeta sin entusiasmo y sin un cierto soplo como de locura.

DEMÓCRITO (Cicerón, *De divin.* I 38, 80)

6. Negat enim sine furore Democritus quemquam poëtam magnum esse posse, quod idem dicit Plato.

6. Pues Demócrito niega que pueda haber algún gran poeta sin locura, lo mismo que dice Platón.

DEMÓCRITO (Horacio, *De art. poet.* 295)

7. Ingenium misera quia fortunatius arte
Credit et excludit sanos Helicone poëtas
Democritus.

7. Porque cree que es más afortunado el ingenio que el mísero arte y excluye del Helicón a los poetas cuerdos / Demócrito.

DEMÓCRITO (Clemente de Alejandría, *Strom.* VI 168; *frg.* B 18 Diels)

8. Καὶ ὁ Δημόκριτος ὁμοίως: «ποιητὴς δὲ ἅσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν».

8. Y Demócrito igualmente: «y cuanto escriba un poeta con entusiasmo y un soplo sagrado es muy hermoso».

DEMÓCRITO Y ANAXÁGORAS (Vitruvio, *De architectura* VII pr. 11)

LAS DEFORMACIONES ÓPTICAS

9. Primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de certa re certae imagines aedificiorum in scaenarum pieturis redderent speciem et quae

9. Primeramente, Agatarco en Atenas, cuando Esquilo hacía representar una tragedia, hizo la escena y dejó un comentario sobre ella. Inducidos por él, Demócrito y Anaxágoras escribieron sobre lo mismo, sobre cómo conviene que las líneas estén de acuerdo con una ley natural, si se toma un lugar determinado como centro para la mirada de los ojos y la difusión de los radios, para que, de un objeto determinado, imágenes determinadas den la apariencia de edificios en

in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.

las pinturas de la escena y para que las cosas representadas en fachadas verticales y planas parezcan alejarse unas y sobresalir otras.

DEMÓCRITO (Teofrasto, *De sens.* 73; *frg.* B 135 Diels [3], 46)

LOS COLORES FUNDAMENTALES

10. τῶν δὲ χρωμάτων ἁπλᾶ μὲν λέγει τέτταρα.

10. Dice que, de los colores, cuatro son simples.

EMPÉDOCLES (Aecio, *Plac.* I 15, 3; frg. A 92 Diels)

Ἐμπεδοκλῆς χρῶμα εἶναι ἀπεφαίνετο τὸ τοῖς πόροις τῆς ὄψεως ἐναρμόττον. τέτταρα δὲ τοῖς στοιχείοις ἰσάριθμα, λευκόν, μέλαν, ἐρυθρόν, ὠχρόν.

Empédocles opinaba que color es lo que se adapta a los conductos de la vista. Y son cuatro, iguales en número a los elementos: blanco, negro, rojo, amarillo.

DEMÓCRITO (Filodemo, *De música*, Kemke 108, 29)

LA MÚSICA

11. Δημόκριτος μὲν τοίνυν, ἀνὴρ οὐ φυσιολογώτατος μόνον τῶν ἀρχαίων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἱστορουμένων οὐδενὸς ἧττον πολυπράγμων, μουσικήν φησι νεωτέραν εἶναι καὶ τὴν αἰτίαν ἀποδίδωσι λέγων μὴ ἀποκρῖναι τάναγκαῖον ,ἀλλὰ ἐκ τοῦ περιεῦντος ἤδη γενέσθαι.

11. Pues bien, Demócrito, que fue no sólo el hombre más conocedor de la naturaleza de entre los antiguos, sino también un polifacético no inferior a ninguno de los investigadores, afirma que la música es más reciente y lo explica diciendo que no la produce la necesidad, sino que nació de lo ya superfluo.

DEMÓCRITO (Demócrates, *Sent.* 68; *frg.* B 102 Diels)

LA MODERACIÓN

12. καλόν ἐν παντὶ τὸ ἴσον· ὑπερβολὴ δὲ καὶ ἔλλειψις οὔ μοι δοκεῖ.

12. En todo, hermoso es lo proporcionado; el exceso y la insuficiencia no me lo parecen.

DEMÓCRITO (Estobeo, *Ecl.* III 17, 38; *frg.* B 23 Diels)

13. εἴ τις ὑπερβάλλοι τὸ μέτριον, τὰ ἐπιτερπέστατα ἀτερπέστατα ἂν γίγνοιτο.

13. Si alguien sobrepasara la medida, lo más agradable podría resultar lo más desagradable.

DEMÓCRITO (Demócrates, *Sent.* 71; *frg.* B 105 Diels)

LA BELLEZA INTELECTUAL

14. σώματος κάλλος ζῳῶδες, ἢν μὴ νοῦς ὑπῇ.

14. La belleza del cuerpo es animal si no hay inteligencia en su fondo.

DEMÓCRITO (Estobeo, *Ecl.* III 4, 69; *frg.* B 195 Diels)

15. εἴδωλα ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ διαπρεπέα πρὸς θεωρίην, ἀλλὰ καρδίης κενέα.

LA BELLEZA Y LOS SENTIMIENTOS

15. Imágenes magníficas a la vista por su vestido y adorno, pero privadas de corazón.

DEMÓCRITO (Estobeo, *Ecl.* IV 23, 38; *frg.* B 274 Diels)

16. καλόν δὲ καὶ κόσμου λιτότης.

LO BELLO DE LA SIMPLICIDAD

16. Algo bello es también la simplicidad del adorno.

7. La estética de los sofistas y de Sócrates

II

1. Los sofistas. A mediados del siglo V, las investigaciones científicas de los griegos traspasaron los límites de la naturaleza, de la cual se habían ocupado primitivamente, y se encaminaron hacia el hombre y su actividad. Los principales promotores de ese cambio fueron los sofistas en Atenas. Llamábase sofistas a un grupo de personas que eran por profesión maestros de los adultos y por vocación filósofos sociales [a]. Entre ellos, el cerebro más decididamente filosófico fue Protágoras (481-411?) y a él se deben las ideas más importantes. También Gorgias representaba un pensamiento afín; aunque no era sofista de profesión, compartía las opiniones del círculo sofista, de la misma forma que lo hiciera el orador Isócrates [b].

Los sofistas se ocupaban principalmente de la ética, del derecho y de la religión, pero trataron también algunos de los problemas del arte. Sus investigaciones se distinguían no sólo por los temas, sino también por la manera empírica de tratarlos: eran investigaciones detalladas que no se limitaban a las directrices generales. Si el primer rasgo característico de las actividades sofísticas fue el trasladar los intereses filosóficos de la naturaleza a la cultura humana, es decir, la humanización de la filosofía, el segundo fue el paso del razonamiento general a las observaciones particulares, o sea, la especialización de la filosofía. Asimismo sus meditaciones sobre el arte fueron, en su mayoría, análisis detallados y distinciones conceptuales. El tercer rasgo de sus actividades fue la relativización de los resultados; al abarcar con sus investigaciones los productos del hombre, no pudieron dejar de percibir que éstos dependen de diversos factores y que son relativos. Su relativismo se manifestó también en la teoría de la belleza y del arte, donde los sofistas iniciaron una corriente relativista y humanista.

De los textos de los sofistas, y sobre todo de Protágoras, su figura principal, se han conservado sólo unos escasos fragmentos. El único escrito más amplio que nos ha llegado es obra de un sofista anónimo titulada *Dialexeis* o *Dissoi logoi.* Conocemos también un texto más extenso de Gorgias referente al arte, el *Elogio de Helena.* Se conocen igualmente los discursos de Isócrates sobre oratoria, vinculados con las actividades de los sofistas. Asimismo los diálogos de Platón, en sus partes polémicas, pueden servirnos como fuente de información sobre las opiniones estéticas de

[a] M. Untersteiner, *Sofisti, testimonianze e frammenti.* 1949

[b] E. Mikkola, *Isokrates, seine Anschauungen im Lieche seiner Schriften,* Helsinki, 1954.

los sofistas, ya que los juicios sobre el arte con los que Platón polemiza, provienen, indudablemente, de aquellos, aunque Platón no nombra a sus antagonistas.

El carácter de las investigaciones de los sofistas motivó el que se dedicaran más a la teoría del arte que a la de la belleza. En este campo realizaron muchas diferenciaciones conceptuales, nuevas en su mayoría y en muchos casos muy significativas. Así se les debe la distinción entre el arte y la naturaleza, entre las artes útiles y las que están al servicio del placer, entre la forma y el contenido, entre el talento y la erudición. Los sofistas formularon también su propia teoría de la belleza y del arte a saber, la teoría ilusionista del arte y la teoría relativista de lo bello.

2. *La naturaleza y el arte.* El mismo Protágoras opuso el arte a la naturaleza y al azar [1]. La contraposición concernía a todo el arte en el amplio sentido utilizado por los griegos que comprendía no sólo las bellas artes como ya dijimos. El concepto de arte se contrapone así de una manera natural al concepto de naturaleza: el arte es un producto del hombre, mientras que la naturaleza existe independientemente de él. Empero, el pleno sentido del arte se reveló tan sólo cuando los sofistas lo opusieron al azar. No todo producto del hombre es un arte, sino sólo el intencional, no el casual, sólo el realizado conscientemente y conforme a principios universales. Para la manera griega de entender el arte, esta segunda distinción fue de enorme importancia: el arte era para ellos un producto de actividades intencionales, que excluían la libertad y la casualidad. Los sofistas veían más bien la casualidad en la naturaleza que en el arte. Según un diálogo de Platón, Protágoras trazó un paralelo entre naturaleza y azar y contrapuso este último al arte. Fue sólo gracias a esta doble relación que el arte quedara definido.

3. *Las artes útiles y las que proporcionan placer.* Los sofistas se servían de otra contraposición importante, la existente entre el placer y la utilidad, y la aplicaron al arte del mismo modo. El sofista Alcidamante afirmaba [2] que las estatuas nos alegran, pero no nos son de ninguna utilidad. Otros decían lo mismo sobre la poesía. Y otros más, oponiendo el placer a la verdad, sostenían que «los poetas no componen sus poemas con vistas a la verdad, sino al placer de los hombres [3]».

El orador Isócrates, próximo a los sofistas, basándose en esa oposición, distinguía dos tipos de productos humanos: los que son útiles y los que agradan [4]. Tal distinción era natural, sus gérmenes los podemos encontrar en los poetas Teognis y Simónides y más tarde en Sócrates. Sin embargo, fueron los sofistas quienes la aplicaron al arte. La sencilla distinción entre dos clases de artes, las que proporcionan placer y las que son útiles, pudo haber constituido un camino provisional para separar las bellas artes entre sí. No obstante, la idea no encontró mayor resonancia entre los griegos, como si hubiera sido demasiado pronto para hacer tales diferenciaciones.

Por otra parte, el concepto del placer los sofistas lo utilizaron también de otra manera.

4. *La definición de la belleza.* Una idea que probablemente surgió de los sofistas fue la definición de la belleza según la cual «la belleza es lo que produce placer por medio del oído y de la vista [5]». Es ésta una manifestación estética del sensualismo y hedonismo predicados por los sofistas, una definición encaminada a limitar el concepto tradicional de la belleza, independizando de este modo la belleza estética, ya que la definición no atañe a la belleza moral. Tanto Platón como Aristóteles citan esa definición. No mencionan de dónde la habían tomado, pero es evidente que no pudo ser enunciada sino por uno de los sofistas o, como mucho, por uno de sus partidarios, los cirenaicos. La definición pertenece al mismo ámbito del pensamiento que la distinción entre el placer y la utilidad y la división isocrática de las artes. Podemos suponer por tanto que los sofistas fueron los primeros en formular

el juicio hedonístico sobre la naturaleza de lo bello y sobre la influencia del arte [6].

Los sofistas se interesaban principalmente por el arte de la palabra; no obstante, se ocuparon también de las artes plásticas. Platón confirma su interés por *la música*, por los «ritmos y la armonía». En cierto sentido, la música constituía el campo más grato de sus actividades, ya que en Grecia se la concebía mística y emocionalmente. Los pioneros de la Ilustración combatieron tal actitud. Así, frente a la opinión de que la música forma el carácter, y purifica y cura el alma, los sofistas —junto con los empíricos y los materialistas como Demócrito— lo negaban tajantemente, sosteniendo que la música simplemente proporciona el placer a los hombres. Con toda seguridad Platón se refería a los sofistas cuando menciona en las *Leyes* a «los que basándose en el placer quisieran juzgar sobre la música».

5. *La tesis sofista sobre la relatividad de la belleza.* La idea de la relatividad y de lo convencional de lo bello derivaba de los presupuestos generales de los sofistas, de igual forma que de su concepción hedonista de lo bello y del arte. Si consideraban relativos y convencionales las leyes, el sistema político o la religión, es natural que considerasen el arte de la misma manera. Si a su modo de ver eran relativos y convencionales el bien y la verdad, es natural que lo fuese la belleza. Esto era consecuencia de su convicción fundamental de que «el hombre es la medida de todas las cosas». No se ha conservado ningún texto de los principales sofistas al respecto, pero este tema se menciona claramente en aquel tratado del sofista anónimo titulado *Dialexeis* [7]. Toda su segunda parte trata exclusivamente de *La belleza y la fealdad.* La relatividad de la belleza viene demostrada con ejemplos: es bello el que las mujeres se atavíen y se pinten, mas es feo el que lo hagan los hombres; el tatuar el cuerpo es considerado en Tracia como un adorno (κόσμος), pero en otros países es un castigo para los reos; el no dar educación superior a los jóvenes es bello en Esparta y feo en Jonia; hacer bien a los amigos es bello y no así a los enemigos. Estos ejemplos demuestran que la belleza era aun entendida en el viejo sentido griego que comprendía la belleza estética de las formas y el aspecto de las cosas. Es por ello que en las deducciones de los sofistas encontramos también una manifestación de relativismo estético. No obstante, este relativismo estaba tan estrechamente vinculado con su actitud filosófica que puede ser considerado un particular motivo estético de los sofistas.

Por otro lado, la doctrina de la relatividad de la belleza y del arte no era una propiedad exclusiva de los sofistas, pues ya la encontramos en uno de los primeros filósofos, en Jenófanes. He aquí lo que éste escribía al respecto: «Si tuvieran manos los bueyes, los caballos y los leones y fuesen capaces de pintar con sus manos y hacer sus obras como los hombres, los caballos pintarían las imágenes de los dioses semejantes a caballos, y los bueyes a los bueyes, y harían sus cuerpos tal como la figura que cada uno de ellos tiene» [8]. Con sus palabras Jenófanes daba, más que nada, un golpe al carácter absoluto de la religión, pero al mismo tiempo manifestaba su convicción sobre la misma relatividad del arte.

Una idea parecida la expresó también Epicarmo, dramaturgo que se ocupaba de filosofía: «No tiene nada de admirable... que nos gustemos a nosotros mismos y nos parezca que somos hermosos. Pues también la perra parece ser hermosísima al perro, la vaca al buey, la burra al burro... y la cerda, sin duda, al cerdo» [9]. En este fragmento se supera incluso el mero relativismo estético, encontrándose aquí un equivalente de aquella tesis epistemológica de Protágoras que afirma que «el hombre es la medida de todas las cosas». Epicarmo lo expresa de una manera menos concisa, pero más general: para cada ser la medida de la belleza es la especie a la que pertenece.

6. *La conveniencia.* De la diversidad y variedad de la belleza alguien, probablemente Protágoras, sacó la conclusión de que la belleza es relativa, mientras que

otro, tal vez Gorgias o Sócrates, llegó a otra conclusión, la de que una cosa es bella cuando corresponde a su fin, a la naturaleza, al tiempo y a las condiciones, es decir, cuando es conveniente (πρέπον,como lo llamarían más tarde los griegos). Es más, la belleza consiste, según éstos, en esa conveniencia. Esta conclusión, en un grado nada menor que la de los relativistas, estaba dirigida abiertamente en contra del punto de partida estético de los griegos. La primera iba en contra de su absolutismo y la segunda contra su universalismo, ya que conducía directamente al individualismo estético, mientras que los griegos primitivamente estaban propensos a creer que la forma que había resultado bella para una cosa lo sería también para las otras, el principio de conveniencia estética les hacía admitir que cada cosa bella tiene su propia forma, que es bella a su manera.

La doctrina de la conveniencia y del individualismo estético halló resonancia entre los griegos a pesar de que habían renunciado al universalismo. A partir de entonces su estética se desarrollaría por dos vertientes opuestas: una de ellas afirmaba que la belleza consiste en la conformidad con unas leyes eternas, mientras que la otra sostenía que en cada ocasión debe adaptarse a condiciones particulares.

7. *La forma y el contenido.* En un diálogo de Platón que lleva su nombre, Protágoras dice que en la poesía de Homero, Hesíodo o Simónides, las palabras no son más que un receptáculo de la sabiduría vital, y que es precisamente esta última la que constituye el contenido esencial de la poesía. De ahí que el principal sofista viese el valor de la poesía en la sabiduría, o sea, en cuestiones morales y cognoscitivas, negándole totalmente su valor estético. No obstante, podemos sospechar que Platón, que en numerosas ocasiones puso sus propias ideas en la boca de otros, lo hiciera también en este caso; sabemos por otras fuentes que los filósofos sofistas mantenían una opinión exactamente contraria a la expuesta. Los sofistas mantenían que el poema mismo y el ritmo de las palabras son componentes importantes de la poesía. Así entendían el problema escritores cercanos a los sofistas, como Gorgias e Isócrates [10]. Tal vez los sofistas reuniesen ambas ideas, ya que las dos concordaban con su postura y en el fondo eran compatibles. Sea como fuese, el hecho es que discutieron el problema de si la esencia de la poesía reside en el sonido de las palabras o en la sabiduría contenida en ella, o —en términos desconocidos por los griegos de entonces—, si es la forma o el contenido lo que constituye el elemento esencial de la poesía. El mero hecho de plantearse el problema puede en este caso ser considerado no menos importante que la respuesta misma.

8. *El talento y la educación.* En los círculos de los sofistas se discutió también el problema de si es más importante para un artista su talento o su educación. Alcidamante sólo se limitó a contraponer esos dos factores de la creación, sin resolver cuál de ellos es más importante. Isócrates, por su parte, afirmó que es más importante el talento [11], pero aconsejó practicarlo [12]. Protágoras pensaba que ambos son necesarios [13] y sostenía que el arte no es nada sin ejercicio y el ejercicio no es nada sin el arte [14]. Demócrito a su vez escribió que «sin aprender es imposible dominar algún arte o ciencia».

9. *El ilusionismo, la doctrina de Gorgias.* Gorgias, próximo a los sofistas en cuanto a sus ideas, fue retórico de profesión, el primero entre los muchos oradores que desempeñaron un papel en la historia de la estética antigua. Filosóficamente vinculado con los eleáticos, unía su extrema y paradójica manera de pensar con el relativismo de los sofistas. Sus famosas tres tesis ontológico-epistemológicas afirmaban que nada existe; que si algo existiese no sería cognoscible, y que si fuese cognoscible no podría ser expresado con palabras. En cambio, su teoría del arte no resultaba tan negativa. Su principal tesis estética parece ser justamente lo contrario de la tercera tesis epistemológica.

Desarrollada en el tratado titulado *Elogio de Helena*, afirma que precisamente con las palabras se puede expresar todo [15]. Las palabras pueden convencer de todo, persuadir de todo al oyente, y convencerle incluso de lo que en realidad no existe. Son «fuerza poseedora», son todopoderosas, tienen poderes mágicos y demoníacos. Unas entristecen, otras alegran, unas espantan, otras infunden valor. Es mediante las palabras como en el teatro el público se sobresalta de terror, de compasión, de admiración y de tristeza; gracias a ellas el espectador vive los problemas de los otros como si fueran suyos [a]. Las palabras son capaces de envenenar el alma, igual que algunas sustancias envenenan el cuerpo; hechizan, fascinan, encantan (γοητεία); engañan al alma, la alucinan, como diríamos hoy [b].

El estado de alucinación e ilusión los griegos lo llamaban «apáthe» (ἀπάτη) [c]. La ilusión debida al poder de las palabras es, en el teatro, necesaria y benéfica. Gorgias dijo que la tragedia «es un engaño, en el cual el que engaña es más honesto que el que no engaña, y el engañado más sabio que el no engañado» [16].

Esta teoría ilusionista o «apatética» (podemos acuñar este neologismo en base al término primitivo) que podría parecer del todo moderna, fue, sin embargo, una idea de los antiguos, correspondiendo a su manera de pensar y siendo propagada por ellos. La encontramos no sólo en las obras de los sofistas, en los *Dialexeis* [17] y el *Peri diaites* [18] que nos han llegado como textos anónimos; sus ecos resuenan aún en Polibio [19], Horacio y Epicteto. Empero, su iniciador fue Gorgias, y debemos considerarla como una doctrina típica de él.

Gorgias aplicó sobre todo su teoría a la tragedia y a la comedia, aunque también a su oratoria. Además advirtió un fenómeno análogo en las artes plásticas, particularmente en la pintura: «Los pintores deleitan la vista creando un cuerpo, una figura, por medio de muchos colores y muchos cuerpos». Es posible que esta observación estuviera relacionada con la pintura ateniense, sobre todo con la escenografía, con su impresionismo y con aquellas deformaciones conscientes que también hicieron reflexionar a Demócrito y a Anaxágoras.

La teoría apatética concordaba perfectamente con las opiniones de los sofistas acerca de la belleza y del arte, con su sensualismo, hedonismo, relativismo y subjetivismo. En cambio, fue manifestación de un razonamiento extremamente contrario a las objetivistas y racionales posturas de los pitagóricos. Fue ésta la mayor antítesis de la estética en la primera fase de su historia.

El arte cultivado por los griegos de la época clásica, y especialmente su búsqueda de formas perfectas, nos hace creer que los artistas de entonces estaban más próximos a los pitagóricos y extraían su teoría de la filosofía pitagórica. Lo que sabemos sobre las opiniones predominantes en el pueblo en aquellos tiempos indica que tampoco él se solidarizaba con los sofistas. Éstos, con su subjetivismo, quedaban en minoría, constituían una oposición, propagaban nuevas opiniones que no hallaron resonancia inmediata en los amplios círculos de la sociedad antigua.

Los logros estéticos de los sofistas —sobre todo si incluimos en su grupo a Gorgias— fueron numerosos: 1. la definición de la belleza; 2. la definición del arte (contrapuesto a la naturaleza y al azar); 3. observaciones importantes respecto a la creación artística y la influencia del arte; 4. los primeros intentos de separar el arte y la

---

[a] E. Howard, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, en «Hermes», LIV, 1919.

[b] M. Polhenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, en «Nachrichten v. d. Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen». O. Immisch, *Gorgiae Helena*, 1927.

[c] Q. Cataudella, *Sopra alcuni concetti della poetica antica*, I, en «Rivista di filologia classica», X, N. S., 1931. S. W. Melikova Tolstoi, *Μίμησις und απατη bei Gorgias-Platon, Aristóteles*, en «Recueil Gebeler», 1926.

belleza, en su sentido propio y más reducido. No menos importantes fueron, sin embargo, los resultados alcanzados por Sócrates, su antagonista fundamental.

II

10. Sócrates como esteta. La conocida dificultad para establecer las opiniones de Sócrates consiste en el hecho de que él mismo no escribía y los que escribieron sobre él nos han legado informaciones contradictorias en torno a sus ideas. Dicha dificultad afecta en menor grado a su actitud estética, ya que en este aspecto existe un sólo informador: Jenofonte y sus *Recuerdos de Sócrates* (libro III, capítulos 8 y 10). Lo que dice Platón, por boca de Sócrates, sobre la belleza es su propia opinión al respecto. En cambio, todo parece indicar que las conversaciones con los artistas transmitidas por Jenofonte son auténticas.

Sócrates (469-399) planteaba los mismos problemas humanistas que los sofistas, pero tomó una postura completamente distinta. En la lógica y en la ética los sofistas fueron relativistas mientras que Sócrates fue un adversario del relativismo, con excepción de todo lo que se relacionara con la estética. Sócrates fue un hombre de principios y su postura hacia la vida y sus problemas no le permitieron negar que el bien y la verdad no fuesen valores absolutos, lo cual, por otra parte, no le impidió admitir la existencia de elementos relativos en el arte. El que Sócrates fuese un antagonista de los sofistas en la ética no implica que lo fuese también en la estética. Al contrario, sus ideas y observaciones al respecto están encaminadas en la misma dirección.

La posición de Sócrates en la historia se debe a sus aportaciones en el campo de la ética y de la lógica. Pero también en la historia de la estética ocupa un puesto destacado. Sus ideas acerca del arte, transmitidas por Jenofonte, son nuevas, justas e importantes. Parecen ser una aplicación natural de su método de inducción, a la vez que una manifestación de su ingeniosa y recta visión del arte y de la belleza. Y aunque fuera —como lo desean ver algunos— Jenofonte quien puso en boca de Sócrates sus propias ideas, cambiaría sólo la persona que las expresó. El hecho de que estas ideas, sencillas pero esenciales, surgieran en Atenas, a caballo de los siglos V y IV, quedaría invariable. Y esto es lo más importante para la historia de la estética.

11. Las artes de la representación. A. Sócrates trató —siempre según Jenofonte— de establecer sobre todo los objetivos del trabajo del artista, pintor o escultor. De paso, nos proporcionó ciertas aclaraciones referentes a la diferencia que hay entre tales artes, como la pintura o la escultura y otras actividades humanas, es decir, en términos modernos, los rasgos que distinguen «las bellas artes» de las otras. Fue, por lo visto, el primer intento al respecto o, en todo caso, uno de los primeros. Sócrates explica que, mientras las otras artes, las del herrero o del zapatero, por ejemplo, crean objetos que la naturaleza no produce, la pintura y la escultura repiten e imitan lo que ya existe en la naturaleza. Es decir, que las segundas tienen un carácter imitativo y representativo que las diferencia de las otras [20].

«La pintura es una representación de lo que se ve» (ἀπεικασία τῶν ὁρωμένων), le decía Sócrates al pintor Parrasio. Esta idea era para los griegos de lo más evidente, dado que coincidía con su convicción sobre el carácter pasivo y reproductivo del intelecto en general. Fue acogida por esta razón, y llegó a ser una premisa de los primeros grandes sistemas estéticos de Platón y de Aristóteles. El diálogo de Sócrates con Parrasio nos permite ver cómo nació esta idea, posteriormente tan divulgada; el artista y el filósofo emplearon una terminología aún no establecida, viéndose cómo la estaban buscando, utilizando diversas palabras para denominar la representación:

εἰκασία, ἀπεικασία, ἀφομοίωσις, ἐκμίμησις, ἀπομίμησις; no poseían todavía el término de «mimesis» en su forma substantivada.

12. La doctrina socrática: la idealización en el arte. B. La segunda idea de Sócrates sobre el arte está relacionada con la anterior. «Al reproducir las figuras hermosas —decía a Parrasio—, como no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todo irreprochable, reuniendo de muchos lo más hermoso de cada uno, hacéis así que parezcan hermosos los cuerpos enteros.» En estas palabras formuló Sócrates la teoría de la idealización de la naturaleza que complementa y modifica la teoría de la representación de la naturaleza por el arte. Desde que la idea del arte como representación nació por primera vez en Grecia, estuvo siempre unida al concepto de idealización, que no estaba limitado sin embargo al círculo de los filósofos, sino que también era reconocida por los artistas; no figuraba sólo en la teoría, sino que venía aplicada en la práctica.

«Lo hacemos así, en efecto», asentía Parrasio a Sócrates. El arte clásico de los griegos representaba la realidad, pero no la representaba exactamente, pues contenía un elemento de idealización. Sin embargo, en la conciencia de los griegos, esto concordaba con la teoría del arte como representación, ya que dejaba un lugar para la idealización.

Esta segunda tesis de Sócrates arraigó en Grecia no menos que la primera. Los escritores posteriores de la antigüedad la desarrollarían en varias ocasiones, sin mencionar ya a su autor. Solían, más bien, ilustrarla con una anécdota sobre el pintor Zeuxis, quien, al pintar un retrato de Helena para el templo de Hera en Crotona, escogió a cinco modelos entre las muchachas más hermosas de la ciudad. No obstante, es una tesis tan característica de Sócrates que la podemos incluir en la doctrina socrática.

13. La belleza espiritual. C. La tercera tesis estética de Sócrates —y se refería en particular a la escultura— afirma que el arte no representa sólo el cuerpo, sino también el alma, que «es seductor, dulce, amable, deseable y encantador».

Parrasio, en su diálogo con Sócrates (siguiendo aquí también a Jenofonte), al oír este razonamiento, al principio expresa sus dudas al respecto. Para él, esto está por encima de las posibilidades del arte, ya que, según afirma, el alma no posee ni *symmetria* ni color, elementos de los cuales precisamente se sirve el arte. Finalmente cede ante los argumentos de Sócrates admitiendo que, en una estatua, sobre todo los ojos pueden ser expresivos, benévolos u hostiles, radiantes por el éxito o sombríos por las desgracias, y pueden manifestar «la grandeza y la dignidad, la humillación y la bajeza, la templanza y la inteligencia, la soberbia y la vulgaridad». Esta idea es ya una segunda modificación realizada frente a una comprensión puramente representativa del arte. Fue una idea nueva y no inmediatamente reconocida por los griegos; Gorgias, entre otros, creía lo contrario. No era, empero, una idea inesperada, pues tenía su fundamento en el arte contemporáneo de la época y en las nuevas corrientes que nacían en el siglo V. No es difícil advertir sus vínculos con los trabajos de escultores como Escopas o Praxíteles, quienes empezaron a esculpir estatuas concebidas más individualmente, en especial con unos ojos individualmente expresivos mientras que en la pintura arcaica los ojos habían sido esquemáticos y siempre idénticos unos a otros.

En la idea de Sócrates estaba ya contenido el concepto de la belleza espiritual. Y era éste un concepto que se alejaba de la concepción pitagórica de una belleza exclusivamente formal. Para los pitagóricos, la belleza dependía de la proporción; para Sócrates, dependía también de la expresión del alma. Esta idea establecía una conexión más estrecha entre la belleza y el hombre, mientras que la concepción pitagórica buscaba la belleza en el cosmos antes que en el hombre.

El concepto de belleza espiritual no aparece en la cultura griega antes del período clásico. En cambio en los sistemas estéticos posteriores ambos conceptos —belleza de la forma y belleza del alma— se afirmarían con igual fuerza y vitalidad.

14. La belleza y su adaptación al fin. D. Otras ideas de Sócrates acerca de la belleza fueron recogidas por Jenofonte en el diálogo con Arístipo, pues preguntándole éste si conocía cosas hermosas, Sócrates respondió que las cosas hermosas eran diversas, cada una de ellas distinta de la otra. Un hermoso corredor no se parece a un hermoso luchador. Un bello escudo es distinto de una bella jabalina. Y no puede ser de otra manera ya que un escudo es hermoso cuando protege bien y una jabalina lo es cuando sirve para lanzarla con fuerza y rapidez. Cada cosa es hermosa si sirve bien a su fin: «¿No es hermoso también un cesto para llevar estiércol?» «Sí, por Zeus, y es feo un escudo de oro si para las labores propias de cada uno de ellos el uno está bien hecho y el otro mal.» «Todas las cosas son buenas y hermosas para lo que vayan bien y malas y feas para lo que vayan mal.» [21]

Con estas palabras Sócrates repite acerca de la belleza lo mismo que insistentemente decía sobre el bien. Cuando Arístipo se lo recordó, repuso: Todo lo que es bueno es también hermoso. Tal identificación era natural para los griegos, ya que concebían como bueno lo que cumplía su función y como bello lo que gustaba y despertaba admiración. Sócrates, por su parte, estaba convencido de que no gusta ni puede gustar sino lo que sirve a su objetivo.

La idea de que la belleza de una cosa reside en que se adapte a su fin, Sócrates la aplicaba especialmente a la arquitectura. «Habrá de ser considerada con justicia la vivienda más grata y más hermosa aquella en donde más gratamente pueda el dueño refugiarse a todas horas y donde con seguridad podrá guardar sus propiedades, no importando las pinturas y esculturas que allí tenga.»

La tesis de Sócrates suena tan relativista como las deducciones de los sofistas, y sin embargo, la diferencia entre ambas es fundamental. Para Sócrates, un escudo es hermoso cuando corresponde a su fin, y para los sofistas cuando conviene al gusto del que lo mira. La postura de Sócrates era funcional, la de los sofistas era una actitud relativista y subjetiva.

15. La euritmia. E. Un concepto no menos importante se manifestó en el diálogo de Sócrates con el fabricante de corazas, Pistias. Para el armero, las corazas tenían buena proporción si se ajustaban al cuerpo. ¿Qué pasará entonces con la coraza preparada para uno cuyo cuerpo esté mal proporcionado? O, para expresarlo con el lenguaje de aquella época, ¿cómo hacer una coraza eurítmica para alguien que no está construido eurítmicamente? ¿Debe, en este caso, el armero preocuparse por ajustar la coraza al cuerpo o buscar sólo las buenas proporciones? Pistias opinaba que también en este caso la coraza había de ajustarse al cuerpo, ya que en eso consistían las buenas proporciones. La solución de la paradoja estaba, probablemente, en el hecho de que las buenas proporciones de una coraza no pueden ser las mismas que las del cuerpo humano. Sócrates, para aclarar el problema, introdujo otra importante distinción: Pistias no habla de las proporciones que son hermosas para sí mismas (εὔρυθμον καθ ἑαυτόν) sino de las que son hermosas para uno. No es lo mismo la belleza de una cosa por sí misma y su belleza para el que la utiliza (εὔρυθμον πρὸς τὸν χρώμενον) [22]. Esta distinción constituía una ampliación y un complemento a la conversación con Arístipo, en la que trataba de una sola euritmia mientras que en realidad existen dos, siendo ambas de buenas proporciones. Pero uno solo de estos dos tipos de belleza coincide, según Sócrates, con la adaptación y conformidad al fin.

La diferenciación realizada por Sócrates fue, indudablemente, de gran importancia para la historia de la estética, aceptándola y aplicándola numerosos escritores grie-

gos y más tarde romanos. La belleza de la adaptación al fin Sócrates la llamó ἁρμόττον (armótton - de la misma raíz que «armonía») y los griegos posteriores la denominaron πρέπον (prepón). Los romanos tradujeron esta palabra como *decorum* o *aptum* y distinguían entre dos tipos de belleza, *pulchrum* y *decorum* (o *aptum*), es decir, las cosas bellas por su forma y las bellas por su objetivo o utilidad.

En el lenguaje estético de Sócrates aparecen ya términos que más tarde los griegos emplearían con frecuencia, entre ellos el «ritmo» y sus derivados. Sócrates solía decir que las buenas proporciones se caracterizan por «la medida y el ritmo», y las llamaba «eurítmicas» por oposición a las «arítmicas». El nombre de «euritmia» llegó a ser para los griegos, junto con armonía y simetría, un término básico para designar la belleza en un sentido restringido, específicamente estético de la palabra.

Los prudentes análisis del arte realizados por Sócrates eran parecidos a los de los sofistas, y si en otros campos de la filosofía y de la vida pertenecían a dos grupos opuestos, por lo que respecta a la estética y al arte no existían entre ellos divergencias significativas.

16. Jenofonte. Las noticias sobre la estética de Sócrates nos fueron transmitidas por uno de sus discípulos, Jenofonte, quien personalmente se pronunció sobre temas semejantes e incluso de una manera parecida. Sin embargo la semejanza entre ambos filosófos es aparente, ya que en realidad Jenofonte no se interesaba ni por el arte ni por la belleza estética. En el *Banquete* afirma, de acuerdo con su maestro, que la belleza de las cosas consiste en su adaptación al objetivo al que han de servir, y que los cuerpos de los animales y de los hombres son bellos si la naturaleza los ha construido debidamente [23]. Para apoyar su tesis cita ejemplos asombrosos. Los más hermosos son los ojos saltones —escribe— porque son los que mejor ven, y la boca grande porque es la más adecuada para comer; así pues Sócrates, con sus ojos saltones y sus grandes orejas, es más hermoso que Cristóbulo, tan famoso por su belleza. Este peculiar ejemplo dejará de ser paradójico si tomamos en cuenta que Jenofonte empleaba la palabra «bello» en el antiguo sentido griego, donde «bello» podía también ser sinónimo de útil.

Por otra parte, emplea la palabra «bello» no sólo en el sentido práctico y cotidiano, sino también en el estético cuando en el *Oeconomicus* recomienda guardar el «orden» al construir un edificio, escribiendo que parecen dignas de ser vistas y escuchadas las cosas que contienen orden [24].

E. TEXTOS DE LOS SOFISTAS Y DE SÓCRATES

SOFISTAS (Platón, *Leges* X 889 A)

1. Ἔοικε, φασί, τὰ μὲν μέγιστα αὐτῶν καὶ κάλλιστα ἀπεργάζεσθαι φύσιν καὶ τύχην, τὰ δὲ σμικρότερα τέχνην.

ARTE Y NATURALEZA

1. Parece, dicen, que las cosas mayores y más hermosas de entre ellas las realizan la naturaleza y el azar, y las más pequeñas, el arte.

ALCIDAMANTE, *Oratio de sophistis* 10

2. ταῦτα μιμήματα τῶν ἀληθινῶν σωμάτων ἐστί, καὶ τέρψιν μὲν ἐπὶ τῆς θεωρίας ἔχει, χρῆσιν δ' οὐδεμίαν τῷ τῶν ἀνθρώπων βίῳ παραδίδωσι.

LAS ARTES QUE SIRVEN AL PLACER

Estos objetos son imitaciones de los cuerpos reales y proporcionan el placer de la contemplación, pero ninguna utilidad procuran a la vida de los hombres.

DIALEXEIS, 3, 17

3. τέχνας δὲ ἐπάγονται, ἐν αἷς οὐκ ἔστι τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἄδικον. καὶ τοὶ ποιηταὶ οὐ [το] ποτ' ἀλάθειαν, ἀλλὰ ποτὶ τὰς ἁδονὰς τῶν ἀνθρώπων τὰ ποιήματα ποιέοντι.

3. Aducen artes en las que no hay justicia ni injusticia. Y los poetas no componen sus poemas con vistas a la verdad, sino al placer de los hombres.

ISÓCRATES, *Panegyricus* 40

4. καὶ μὲν δὴ καὶ τῶν τεχνῶν τάς τε πρὸς τάναγκαῖα τοῦ βίου χρησίμας καὶ τὰς πρὸς ἡδονὴν μεμηχανημένας, τὰς μὲν εὑροῦσα, τὰς δὲ δοκιμάσασα χρῆσθαι τοῖς λοιποῖς παρέδωκεν.

4. Y, ciertamente, las artes útiles para las necesidades de la vida y las ideadas para el placer, tras inventar unas y aprobar otras, se las entregó a los demás para que las utilizaran.

SOFISTAS (Platón, *Hippias maior* 298 A)

5. τὸ καλόν ἐστι τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ.
(*cf.* también Aristóteles, *Topica* 146 a 21)

5. La belleza es lo que produce placer por medio del oído y la vista.

GORGIAS, *Helena* 18 (*frg.* B 11 Diels)

6. ἀλλὰ μὴν οἱ γραφεῖς ὅταν ἐκ πολλῶν χρωμάτων καὶ σωμάτων ἓν σῶμα καὶ σχῆμα τελείως ἀπεργάσωνται, τέρπουσι τὴν ὄψιν· ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποίησις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία θέαν ἡδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν.

6. Pero en verdad los pintores, cuando de muchos colores y cuerpos realizan con perfección un solo cuerpo y figura, proporcionan placer a la vista, y la fabricación de estatuas de hombres y la realización de imágenes divinas procuran a los ojos un agradable espectáculo.

DIALEXEIS, 2, 8

7. οἶμαι δ', αἴ τις τὰ αἰσχρὰ ἐς ἓν κελεύοι συνενεῖκαι πάντας ἀνθρώπως, ἃ ἕκαστοι νομίζοντι, καὶ πάλιν ἐξ ἁθρόων τούτων τὰ καλὰ λαβέν, ἃ ἕκαστοι ἄγηνται, οὐδὲ ἓν ⟨κα⟩ καλλειφθῆμεν, ἀλλὰ πάντας πάντα διαλαβέν. οὐ γὰρ πάντες ταὐτὰ νομίζοντι. παρεξοῦμαι δὲ καὶ ποίημά τι·

καὶ γὰρ τὸν ἄλλον ὧδε θνητοῖσιν [νόμον
ὄψῃ διαιρῶν· οὐδὲν ἦν πάντῃ καλόν,
οὐδ' αἰσχρόν, ἀλλὰ ταὔτ' ἐποίησην [λαβὼν
ὁ καιρὸς αἰσχρὰ καὶ διαλλάξας καλά.

ὡς δὲ τὸ σύνολον εἶπαι, πάντα καιρῷ μὲν καλά ἐστι, ἀκαιρίᾳ δ' αἰσχρά.

LA RELATIVIDAD DE LA BELLEZA

7. Creo que, si alguien mandase a todos los hombres reunir en un solo montón lo que cada uno considerara feo, y, de nuevo, del conjunto cogiera lo que cada uno tiene por hermoso, no dejaríamos nada a un lado sino que todos se repartirían todo, pues no todos piensan lo mismo. Aduciré también un poema: «Pues verás, si te fijas, que es así la otra ley de los mortales: / nada es totalmente bello / ni feo, sino que una misma cosa la ocasión, si se apodera de ella, / la hace fea y, tras cambiarla, hermosa». Para decirlo en una palabra, todo es hermoso en su ocasión y feo fuera de ella.

JENÓFANES (Clemente de Alejandría, *Strom.* V 110; *frg.* B 15 Diels)

8. ἀλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες ⟨ἵπποι τ'⟩ ἠὲ λέοντες ἢ γράψαι χείρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἅπερ ἄνδρες, ἵπποι μέν θ' ἵπποισι βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας καὶ ⟨κε⟩ θεῶν ἰδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν τοιαῦθ' οἷόν περ καὐτοὶ δέμας εἶχον ⟨ἕκαστοι⟩.

8. Pero si tuvieran manos los bueyes, los caballos y los leones, y fuesen capaces de pintar con sus manos y hacer sus obras, como los hombres, los caballos pintarían las imágenes de los dioses semejantes a caballos, y los bueyes a los bueyes, y harían sus cuerpos tal como la figura que cada uno de ellos tiene.

EPICARMO (Diógenes Laercio III 26; *frg.* B 5 Diels)

9. θαυμαστὸν οὐδὲν ἁμὲ ταῦθ' οὕτω [λέγειν,
καὶ ἁνδάνειν αὐτοῖσιν αὐτοὺς καὶ δοκεῖν καλῶς πεφύκειν· καὶ γάρ ἁ κύων κυνί κάλλιστον εἶμεν φαίνεται, καὶ βοῦς βοΐ, ὄνος δὲ ὄνῳ κάλλιστον, ὗς δὲ θην ὑΐ.

9. No tiene nada de admirable que nosotros digamos así esto y que nos gustemos a nosotros mismos y nos parezca que somos hermosos; pues también la perra parece ser hermosísima al perro, la vaca al buey, la burra al burro hermosísima, y la cerda, sin duda, al cerdo.

ISÓCRATES, *Euagoras* 10

10. πρὸς δὲ τούτοις οἱ ⟨ποιηταὶ⟩ μὲν μετὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν ἅπαντα ποιοῦσιν, οἱ δ' οὐδενὸς τούτων κοινωνοῦσιν· ἃ τοσαύτην ἔχει χάριν, ὥστ' ἂν καὶ τῇ λέξει καὶ τοῖς ἐνθυμήμασιν ἔχῃ κακῶς, ὅμως αὐταῖς ταῖς εὐρυθμίαις καὶ ταῖς συμμετρίαις ψυχαγωγοῦσι τοὺς ἀκούοντας.

EL RITMO

Además de eso, los poetas componen todo con medida y ritmo, pero los otros (los prosistas) no participan de nada de eso; aquellos recursos tienen tal atractivo que, aunque estén mal la dicción y los pensamientos, con su buen ritmo y simetría, sin embargo, seducen a los oyentes.

ISÓCRATES, *Philippus* 27

ταῖς περὶ τὴν λέξιν εὐρυθμίαις καὶ ποικιλίαις... δι' ὧν τοὺς λόγους ἡδίους ἂν ἅμα καὶ πιστοτέρους ποιοῖεν.

Con el buen ritmo y la variedad en la dicción... por medio de los cuales podrían hacerse más agradables y a la vez más creíbles los razonamientos.

ISÓCRATES, *De permutatione* 189

11. ταῦτα μὲν οὖν ἔστιν, ἃ κατὰ πασῶν λέγομεν τῶν τεχνῶν... τὸ τῆς φύσεως ἀνυπέρβλητόν ἐστι καὶ πολὺ πάντων διαφέρει.

EL TALENTO Y LA EDUCACIÓN

11. Así pues, esto es lo que decimos sobre todas las artes... la disposición natural es imprescindible y vale más que todo.

ISÓCRATES, *Contra sophistas* 17

12. δεῖν τὸν μὲν μαθητὴν πρὸς τῷ τὴν φύσιν ἔχειν οἷον χρή, τὰ μὲν εἴδη τὰ τῶν λόγων μαθεῖν, περὶ δὲ τὰς χρήσεις αὐτῶν γυμνασθῆναι.

12. Es necesario que el discípulo, además de tener la naturaleza precisa, haya aprendido las figuras retóricas y se haya ejercitado en su uso.

PROTÁGORAS (Cramer, *Anec. Par.* I 171)

13. φύσεως καὶ ἀσκήσεως διδασκαλία δεῖται.

13. La enseñanza necesita condición natural y ejercicio.

PROTÁGORAS (Estobeo, *Ecl.* III 29, 80)

14. ἔλεγε μηδὲν εἶναι μήτε τέχνην ἄνευ μελέτης μήτε μελέτην ἄνευ τέχνης.

14. Decía que nada era el arte sin la práctica, ni la práctica sin el arte.

GORGIAS, *Helena* 8 (*frg.* B 11 Diels)

15. λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς οὕτως ἔχει δείξω· δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι· τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχή. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον. αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπῳδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται. συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπῳδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείᾳ. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὕρηνται, αἵ εἰσι ψυχῆς ἁμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.

EL ARTE Y LA ILUSIÓN

15. La palabra es un poderoso soberano, que, con un cuerpo pequeñísimo y totalmente invisible, lleva a cabo acciones muy divinas; en efecto, puede hacer cesar el miedo, suprimir el dolor, infundir alegría y acrecentar la compasión. Y que eso es así, lo demostraré; y hace falta demostrarlo también a la opinión de los oyentes: la poesía toda la considero y llamo palabra con metro; a los que la escuchan les entra un estremecimiento lleno de terror, una piedad muy lacrimosa y un llanto que se complace en su dolor, y frente a las felicidades y desgracias de asuntos y personas extrañas, el alma experimenta un sentimiento particular por medio de las palabras. Ea pues, voy a pasar, después de éste, a otro argumento; pues los encantamientos inspirados a través de las palabras atraen el placer, alejan el dolor. En efecto, compenetrándose con la opinión del alma, el poder del encatamiento la fascina, persuade y modifica con su hechizo. Del hechizo y la magia se han inventado dos artes que son extravíos del alma y engaños de la opinión.

GORGIAS (Plutarco, *De gloria Ath.* 5, 348c; frg. B 23 Diels)

16. ἡ τραγῳδία... παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησίν, ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

16. La tragedia... procurando engaño con sus mitos y sus experiencias, como dice Gorgias, en el cual el que engaña es más honesto que el que no engaña, y el engañado más sabio que el no engañado.

DIALEXEIS 3, 10

17. ἐν γὰρ τραγῳδοποιίᾳ καὶ ζωγραφίᾳ ὅστις ⟨κα⟩ πλεῖστα ἐξαπατῇ ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποιέων, οὗτος ἄριστος.

17. En la tragedia y la pintura, quien más engañe haciendo cosas semejantes a las verdaderas, es el mejor.

HERÁCLITO (Hipócrates, *De victu* I 24)

18. ὑποκριτικὴ ἐξαπατᾷ εἰδότας. ἄλλα λέγουσιν καὶ ἄλλα φρονέουσιν· οἱ αὐτοὶ ἐσέρπουσι καὶ ἐξέρπουσι καὶ οὐχ οἱ αὐτοί.

18. El arte del actor engaña a los espectadores. Dicen una cosa y piensan otra; las mismas personas entran y salen y no son las mismas.

ÉFORO DE CIMEA (Polibio IV 20)

19. Οὐ γὰρ ἡγητέον μουσικήν, ὡς Ἔφορός φησιν ἐν τῷ προοιμίῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἁρμόζοντα λόγον αὐτῷ ῥίψας, ἐπ' ἀπάτῃ καὶ γοητείᾳ παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις.

19. Pues no debe creerse, según dice Éforo en el proemio de su *Historia Universal*, haciendo una afirmación que de ninguna manera se ajusta a su carácter, que la música fue introducida entre los hombres para engañarlos y encantarlos.

JENOFONTE, *Commentarii* III 10, 1

EL ARTE REPRESENTATIVO

20. εἰσελθὼν μὲν γάρ ποτε πρὸς Παρράσιον τὸν ζωγράφον καὶ διαλεγόμενος αὐτῷ· Ἆρα, ἔφη, ὦ Παρράσιε, ἡ γραφική ἐστιν εἰκασία τῶν ὁρωμένων; τὰ γοῦν κοῖλα καὶ τὰ ὑψηλὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ καὶ τὰ φωτεινὰ καὶ τὰ σκληρὰ καὶ τὰ μαλακὰ καὶ τὰ τραχέα καὶ τὰ λεῖα καὶ τὰ νέα καὶ τὰ παλαιὰ σώματα διὰ τῶν χρωμάτων ἀπεικάζοντες ἐκμιμεῖσθε. Ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥᾴδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι. Ποιοῦμεν γάρ, ἔφη, οὕτω. Τί γάρ; ἔφη, τὸ πιθανώτατον καὶ ἡδιστον καὶ φιλικώτατον καὶ ποθεινότατον καὶ ἐρασμιώτατον ἀπομιμεῖσθε τῆς ψυχῆς ἦθος; ἢ οὐδὲ μιμητόν ἐστι τοῦτο; Πῶς γὰρ ἄν, ἔφη, μιμητὸν εἴη, ὦ Σώκρατες, ὃ μήτε συμμετρίαν μήτε χρῶμα μήτε ὧν σὺ εἶπας ἄρτι μηδὲν ἔχει μηδὲ ὅλως ὁρατόν ἐστιν; Ἆρ' οὖν, ἔφη, γίγνεται ἐν ἀνθρώπῳ τό τε φιλοφρόνως καὶ τὸ ἐχθρῶς βλέπειν πρός τινας; Ἔμοιγε δοκεῖ, ἔφη. Οὐκοῦν τοῦτό γε μιμητὸν ἐν τοῖς ὄμμασι; Καὶ μάλα, ἔφη. Ἐπὶ δὲ τοῖς τῶν φίλων ἀγαθοῖς καὶ τοῖς κακοῖς ὁμοίως σοι δοκοῦσιν ἔχειν τὰ πρόσωπα οἵ τε φροντίζοντες καὶ οἱ μή; Μὰ Δί' οὐ δῆτα, ἔφη· ἐπὶ μὲν γὰρ τοῖς ἀγαθοῖς φαιδροί, ἐπὶ δὲ τοῖς κακοῖς σκυθρωποὶ γίγνονται. Οὐκοῦν, ἔφη, καὶ

20. En efecto, habiendo ido una vez a casa de Parrasio, el pintor, conversando con él, dijo: «¿Acaso, Parrasio, la pintura es una representación de lo que se ve? Por ejemplo, los cuerpos curvos y los altos, los oscuros y los luminosos, los duros y los blandos, los ásperos y los lisos, los jóvenes y los viejos, los imitáis representándolos por medio de los colores». «Dices verdad», respondió. «Y bien, al reproducir las figuras hermosas, como no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todo irreprochable, reuniendo de muchos lo más hermoso de cada uno, hacéis así que parezcan hermosos los cuerpos enteros.» «Lo hacemos así, en efecto», dijo. «¿Qué, pues?», dijo, «¿lo más seductor, dulce, amable, deseable y encantador lo imitáis, el carácter del alma? ¿O no es imitable eso?» «¿Cómo, en efecto», dijo, «puede ser imitable, Sócrates lo que no tiene ni medida, ni color, ni nada de lo que tú dijiste hace un momento y ni siquiera, en suma, es visible?» «¿Acaso no se da en el hombre el mirar a otros amistosa u hostilmente?», dijo. «Pienso que sí», respondió. «¿No es verdad que al menos eso es imitable en los ojos?» «Sí, sin duda», dijo. «Y en relación con las dichas y las desgracias de los amigos, ¿te parece que tienen el mismo rostro los que se preocupan por ellos y los que no?», dijo. «No, por Zeus, sin duda no; pues en las dichas se ponen alegres», dijo, «y en las desgracias tristes». «¿No es cierto que eso es posible representarlo?», dijo. «Sí, sin duda», respondió. «Así pues, también se

ταῦτα δυνατὸν ἀπεικάζειν; Καὶ μάλα, ἔφη. Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ μεγαλοπρεπές τε καὶ ἐλευθέριον καὶ τὸ ταπεινόν τε καὶ ἀνελεύθερον καὶ τὸ σωφρονικόν τε καὶ φρόνιμον καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον καὶ διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἑστώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει. Ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. Οὐκοῦν καὶ ταῦτα μιμητά.

muestran la grandeza y la dignidad, la humillación y la bajeza, la templanza y la inteligencia, la soberbia y la vulgaridad, tanto por medio del rostro como por las actitudes de los hombres, en pie o moviéndose.» «Dices verdad», respondió. «Así pues, también eso es imitable.»

JENOFONTE, *Commentarii* III 8, 4

21. Πάλιν δὲ τοῦ Ἀριστίππου ἐρωτῶντος αὐτόν, εἴ τι εἰδείη καλόν· Καὶ πολλά, ἔφη. Ἆρ' οὖν, ἔφη, πάντα ὅμοια ἀλλήλοις; Ὡς οἷόν τε μὲν οὖν, ἔφη, ἀνομοιότατα ἔνια. Πῶς οὖν, ἔφη, τὸ τῷ καλῷ ἀνόμοιον καλὸν ἂν εἴη; ὅτι νὴ Δί', ἔφη, ἔστι μὲν τῷ καλῷ πρὸς δρόμον ἀνθρώπῳ ἄλλος ἀνόμοιος καλὸς πρὸς πάλην, ἔστι δὲ ἀσπὶς καλὴ πρὸς τὸ προβάλλεσθαι ὡς ἔνι ἀνομοιοτάτη τῷ ἀκοντίῳ καλῷ πρὸς τὸ σφόδρα τε καὶ ταχὺ φέρεσθαι. Οὐδὲν διαφερόντως, ἔφη, ἀποκρίνει μοι ἢ ὅτε σε ἐρώτησα, εἴ τι ἀγαθὸν εἰδείης. Σὺ δ' οἴει, ἔφη, ἄλλο μὲν ἀγαθόν, ἄλλο δὲ καλὸν εἶναι; οὐκ οἶσθ' ὅτι πρὸς ταὐτὰ πάντα καλά τε κἀγαθά ἐστι; πρῶτον μὲν γὰρ ἡ ἀρετὴ οὐ πρὸς ἄλλα μὲν ἀγαθόν, πρὸς ἄλλα δὲ καλόν ἐστιν, ἔπειτα οἱ ἄνθρωποι τὸ αὐτό τε καὶ πρὸς τὰ αὐτὰ καλοί τε κἀγαθοὶ λέγονται, πρὸς τὰ αὐτὰ δὲ καὶ τὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων καλά τε κἀγαθὰ φαίνεται, πρὸς ταὐτὰ δὲ καὶ τἆλλα πάντα, οἷς ἄνθρωποι χρῶνται, καλά τε κἀγαθά νομίζεται, πρὸς ἅπερ ἂν εὔχρηστα ᾖ. Ἆρ' οὖν, ἔφη, καὶ κόφινος κοπροφόρος καλὸν ἐστι; Νὴ Δί', ἔφη, καὶ χρυσῆ γε ἀσπὶς αἰσχρόν, ἐὰν πρὸς τὰ ἑαυτῶν ἔργα ὁ μὲν καλῶς πεποιημένος ᾖ, ἡ δὲ κακῶς. Λέγεις σύ, ἔφη, καλά τε καὶ αἰσχρὰ τὰ αὐτὰ εἶναι; καὶ νὴ Δι' ἔγωγε, ἔφη, ἀγαθά τε καὶ κακά· (...) πολλάκις δὲ τὸ μὲν πρὸς δρόμον καλὸν πρὸς πάλην αἰσχρόν, τὸ δὲ πρὸς πάλην καλὸν πρὸς δρόμον αἰσχρόν· πάντα γὰρ ἀγαθὰ μὲν καὶ καλά ἐστί πρὸς ἃ ἂν εὖ ἔχῃ, κακὰ δὲ καὶ αἰσχρὰ πρὸς ἃ ἂν κακῶς.

LA BELLEZA Y LA ACTITUD

21. Y al preguntarle de nuevo Aristipo si conocía alguna cosa hermosa, dijo: «Sí, muchas». «¿Son, en efecto», dijo, «todas iguales unas a otras?» «No,» dijo, «antes bien, algunas son lo más diferentes que cabe». «¿Cómo, pues», preguntó, «puede ser hermoso lo distinto a lo hermoso?» «Porque, por Zeus,» respondió, «hay frente al hombre que es hermoso para la carrera otro distinto hermoso para la lucha, y hay un escudo hermoso para defenderse totalmente distinto de la jabalina hermosa para lanzarse con fuerza y rapidez». «No me respondes de manera diferente», dijo, «a cuando te pregunté si conocías algo bueno. «¿Y tú crees que una cosa es buena y otra hermosa?», preguntó. «¿No sabes que con respecto a lo mismo todas las cosas son hermosas y buenas? Pues en primer lugar, la virtud no es cosa buena para unas cosas y hermosa para otras; en segundo lugar, los hombres son llamados hermosos y buenos en lo mismo y con respecto a lo mismo también los cuerpos de los hombres parecen hermosos y buenos y con respecto a lo mismo todo lo demás que utilizan los hombres se considera hermoso y bueno en relación a aquello para lo que sea útil». «Así pues, ¿no es hermoso también un cesto para llevar estiércol?» «Sí, por Zeus, y es feo un escudo de oro si para las labores propias de cada uno de ellos el uno está bien hecho y el otro mal.» «¿Quieres decir tú que las mismas cosas son hermosas y feas?», preguntó. «Sí, por Zeus, lo digo, y buenas y malas; (...) y a menudo lo hermoso para la carrera es feo para la lucha, y lo hermoso para la lucha feo para la carrera, pues todas las cosas son buenas y hermosas para lo que vayan bien y malas y feas para lo que vayan mal.»

JENOFONTE, *Commentarii* III 10, 10

22. ἀτάρ, ἔφη, λέξον μοι, ὦ Πιστία, διὰ τί οὔτ' ἰσχυροτέρους οὔτε πολυτελεστέρους τῶν ἄλλων ποιῶν τοὺς θώρακας πλείονος πωλεῖς; Ὅτι, ἔφη, ὦ Σώκρατες, εὐρυθμοτέρους ποιῶ. Τὸν δὲ ῥυθμόν, ἔφη, πότερα μέτρῳ ἢ σταθμῷ ἀποδεικνύων πλείονος τιμᾷς; οὐ γάρ δὴ ἴσους γε πάντας οὐδὲ ὁμοίους οἶμαί σε ποιεῖν, εἴ γε ἁρμόττοντας ποιεῖς. Ἀλλὰ νὴ Δί', ἔφη, ποιῶ· οὐδὲν γὰρ ὄφελός ἐστι θώρακος ἄνευ τούτου. Οὐκοῦν, ἔφη, σώματά γε ἀνθρώπων τὰ μὲν εὔρυθμά ἐστι, τὰ δὲ ἄρρυθμα; Πάνυ μὲν οὖν, ἔφη. Πῶς οὖν, ἔφη, τῷ ἀρρύθμῳ σώματι ἁρμόττοντα τὸν θώρακα εὔρυθμον ποιεῖς; Ὥσπερ καὶ ἁρμόττοντα, ἔφη· ὁ ἁρμόττων γάρ ἐστιν εὔρυθμος. Δοκεῖς μοι, ἔφη ὁ Σωκράτης, τὸ εὔρυθμον οὐ καθ' ἑαυτὸ λέγειν, ἀλλὰ πρὸς τὸν χρώμενον.

LA BELLEZA RELATIVA

22. «Pero dime, Pistias», preguntó, «¿por qué si no haces corazas ni más fuertes ni más costosas que los otros las vendes más caras?». «Porque las hago mejor proporcionadas, Sócrates», respondió. «Y la proporción,» dijo, «¿la valoras en más determinándola por la medida o por el peso? Pues no creo que tú las hagas todas iguales, ni parecidas, si las haces ajustándolas». «Sí, por Zeus, así las hago», dijo, «pues ninguna utilidad tiene una coraza sin eso». «¿No es verdad que los cuerpos de los hombres son unos proporcionados y otros desproporcionados?», preguntó. «Naturalmente», dijo. «¿Cómo, pues, haces una coraza bien proporcionada que se ajuste a un cuerpo desproporcinado?», preguntó. «De manera que se ajuste; pues la que se ajusta está bien proporcionada», dijo. «Me parece», afirmó Sócrates, «que no hablas de lo bien proporcionado en sí, sino en relación al que la usa».

JENOFONTE, *Convivium* V, 3

23. Πότερον οὖν ἐν ἀνθρώπῳ μόνον νομίζεις τὸ καλὸν εἶναι ἢ καὶ ἐν ἄλλῳ τινί; Ἐγὼ μὲν ναὶ μὰ Δί', ἔφη, καὶ ἐν ἵππῳ καὶ βοῒ καὶ ἐν ἀψύχοις πολλοῖς· οἶδα γοῦν οὖσαν καὶ ἀσπίδα καλὴν καὶ ξίφος καὶ δόρυ. Καὶ πῶς, ἔφη, οἷόν τε ταῦτα μηδὲν ὅμοια ὄντα ἀλλήλοις πάντα καλὰ εἶναι; Ἦν νὴ Δί', ἔφη, πρὸς τὰ ἔργα, ὧν ἕνεκα ἕκαστα κτώμεθα, εὖ εἰργασμένα ᾖ ἢ εὖ πεφυκότα πρὸς ἃ ἂν δεώμεθα, καὶ ταῦτ', ἔφη ὁ Κριτόβουλος, καλά.

EL ALCANCE DE LA BELLEZA

23. «¿Acaso piensas, pues, que hay belleza sólo en el hombre o también en alguna otra cosa?» «Yo pienso que sí, por Zeus», djo, «en un caballo, un buey y en muchas cosas inanimadas; sé, por ejemplo, que hay escudos hermosos, espadas y lanzas». «¿Y cómo es posible que esos objetos que en nada se parecen unos a otros sean hermosos?», preguntó. «Por Zeus, si estuvieren bien hechos para los trabajos para los que hayamos adquirido cada cosa o fueren por naturaleza buenos para lo que los necesitemos, también esos objetos», dijo Critobulo, «son hermosos».

JENOFONTE, *Oeconomicus* VIII, 3

24. ἔστι δ' οὐδὲν οὕτως, ὦ γύναι, οὔτ' εὔχρηστον οὔτε καλὸν ἀνθρώποις ὡς τάξις. καὶ γὰρ χορὸς ἐξ ἀνθρώπων συγκείμενός ἐστιν· ἀλλ' ὅταν μὲν ποιῶσιν ὅ, τι ἂν τύχῃ ἕκαστος, ταραχή τις φαίνεται καὶ θεᾶσθαι ἀτερπές, ὅταν δὲ τεταγμένως ποιῶσι καὶ φθέγγωνται, ἅμα οἱ αὐτοὶ οὗτοι καὶ ἀξιοθέατοι δοκοῦσιν εἶναι καὶ ἀξιάκουστοι.

EL ORDEN

24. Y nada es, mujer, tan útil ni hermoso para los hombres como el orden. Un coro, en efecto, está compuesto de hombres, pero cuando hace cada uno lo que quiere resulta un desorden y es desagradable de contemplar, pero cuando actúan y cantan en orden, esos mismos hombres a la vez parecen dignos de ser vistos y escuchados.

8. Evaluación de la estética preplatónica

Si resumimos todo lo que en el campo de la estética han conseguido los pitagóricos, Heráclito y Demócrito, los sofistas, Gorgias y Sócrates, nos damos cuenta de que el siglo V ha dado un considerable paso adelante. Aunque esos filósofos representan diversas vertientes, en la estética les unen motivos comunes o, por lo menos, algunos temas en común. Sobre la armonía discutían los pitagóricos en Italia y Heráclito en Efeso, coincidiendo en que ésta nace de una unión de los opuestos. También Demócrito escribió un tratado sobre la armonía.

La medida como concepto fundamental de la estética pitagórica, aparece también en Heráclito y en Demócrito. La concepción del orden la encontramos en Sócrates y Jenofonte. Acerca del problema de los colores fundamentales se interesaron Demócrito y Empédocles. Sobre las deformaciones de la perspectiva trataron Demócrito, Anaxágoras y Agatarco. Tanto Demócrito como Sócrates buscaban una expresión del alma en la belleza del cuerpo. Sócrates y Gorgias trataron sobre la idealización de la realidad en el arte. No sólo los sofistas sino también el eleático Jenófanes y el escritor con tendencias filosóficas Epicarmo se ocupaban de la relatividad de la belleza. Muchos sofistas establecieron una relación entre el arte y la naturaleza y entre el placer y la utilidad. Tanto los sofistas como Demócrito se ocuparon de la relación entre el talento y el arte. El canon era un tema que absorbía sobre todo a los artistas, pero también a los filósofos. Había en esa estética primaria más concordancia que polémica, y eso cuando las teorías de la existencia y del conocimiento despertaban mayores controversias.

Los temas tratados por los filósofos del siglo V excedían considerablemente las cuestiones que anteriormente habían planteado los poetas. Existía, sin embargo, un hilo común que unía las creencias de los poetas, cuando sostenían haber sido iniciados por las musas, con la teoría de Demócrito sobre la inspiración. Asimismo, lo que Hesíodo o Píndaro habían escrito sobre la verdad en la poesía estaba vinculado con la teoría «apatética» y mimética de los filósofos. Los juicios de los poetas mismos sobre la influencia ejercida por la poesía estaban relacionados con la convicción de Gorgias sobre el encanto seductor de ésta. La antigua estética pre-platónica era mucho más que un caleidoscopio de ideas; había allí una cierta coherencia en sus teorías y una cierta continuidad en su desarrollo.

Sabemos bastante sobre dicha estética aunque nos haya legado sólo fragmentos, aforismos y resúmenes, sin pruebas ni aclaraciones. En aquella época nacieron tres conceptos de la belleza:

1. La teoría matemática de los pitagóricos, según la cual la belleza consiste en la medida, proporción, orden y armonía.
2. La teoría subjetivista de los sofistas, para los cuales lo bello consistía en un placer para la vista y el oído, y
3. La teoría funcionalista de Sócrates, conforme a la cual la belleza de las cosas estriba en su adaptación a los fines a los que debe servir.

Ya en aquel período antiguo, los estetas contraponían la belleza corporal a la espiritual, planteando igualmente la cuestión de la relatividad de la belleza: la teoría pitagórica afirmaba que ésta es un valor absoluto, mientras que los sofistas la concebían en cambio como relativa.

Las primeras posturas estéticas de los griegos comprendían también tres teorías diferentes a las experiencias estéticas: la catártica de los pitagóricos, la «apatética» de Gorgias y la mimética de Sócrates. Conforme a la primera, las experiencias esté-

ticas consisten en una purificación de la mente; según la segunda, se deben a la creación de ilusiones en el espíritu mismo y, de acuerdo con la tercera, consisten en encontrar analogías entre las obras de los artistas y sus modelos en la naturaleza.

No menos dignas de atención fueron las opiniones de los filósofos pre-platónicos sobre el arte. Los sofistas contraponían el arte al azar y las artes «gratas a los ojos y a los oídos» a las que eran útiles. Sócrates concibió la idea de que el arte representaba la realidad, pero idealizándola. Se planteó también entonces el problema de la relación apropiada entre la forma y el contenido en una obra de arte, y entre el talento y la educación en el artista. Aparecieron además en esta época algunos problemas relacionados con la teoría de la música (entre los pitagóricos), con la teoría de la poesía (entre los sofistas), y con la teoría de Demócrito sobre las artes plásticas.

El período en cuestión desarrolló diversos juicios sobre el Artista, que ora expresa el carácter ora representa la naturaleza. Para los pitagóricos el artista era una especie de científico que quería conocer las leyes de la naturaleza. Los sofistas a su vez, al ver en el artista una persona de acción, sostenían que transforma la naturaleza. Gorgias a su vez, concebía al artista como un mago que crea ilusiones y encantos.

Es en cambio sorprendente que en aquel período se dedicara tan poca atención a la teoría del arte que se nos aparece como la más sencilla, es decir, la teoría naturalista del arte como representación de la realidad.

En el período pre-platónico los problemas estéticos progresaron más que los conceptos. Los estetas de aquel entonces no disponían aún de conceptos exactos de la belleza ni del arte. Sus indagaciones no se referían tanto al arte en general como a la escultura (Sócrates), a la pintura (Demócrito) y a la tragedia (Gorgias). Sin embargo, en estos campos restringidos encontraron soluciones aplicables a toda la esfera de la belleza y de las artes.

El concepto del artista como el hombre que expresa sentimientos surgió de la teoría de la danza; el concepto según el cual el artista reproduce la realidad derivaba de las artes figurativas; el que veía en él un científico, venía de la música mientras que aquel que le consideraba como un mago procedía de la poesía.

Las dos disciplinas —la del arte y la de la belleza— que aún no se habían compenetrado, constituían dos campos independientes, ajenos el uno al otro. El acercamiento entre ellos fue gradual y paulatino. El período primitivo empezó a aislar una clase de artes parecida a las que hoy incluimos entre las «bellas artes», pero lo hizo sirviéndose de un criterio diferente, como artes no útiles y no-productivas y no como artes que sirven a la belleza.

9. La estética de Platón

1. Textos de Platón sobre la estética. Según el famoso historiador de la filosofía griega, Eduard Zeller, Platón (427-347), el gran filósofo ateniense de la era clásica [a],

[a] Fr. Jaffré, *Der Begriff der τεχνη bei Plato*, Kiel 1922. G. M. A. Grube, *Plato's Thoery of Beauty* en «Monist» 1927. L. Stefanini, *Il problema estético in Platone*, 1935. W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's Doctrine od Artistic Imitation and its Meaning to us*. Leiden 1949. C. Murley, *Plato and the Arts* en «Classical Bulletin» 1950. L. Quattrocchi, *L'idea de Bello nel pensiero di Platone*, 1953. E. Huber-Abrahamowicz, *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur 1954. A. Plebe, *Platone, antologia di antica letteraria*, 1955. A. Plebe, *Die Begriffe des Schönen und der Kunst bei Platon und in den Quellen von Platon* en «Wiener Zeitschrift fur Philosphie, Psychologie, Padagogik» Vi. 1957. Trabajos de carácter comparativo o particular: G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, 1900. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933. R. G. Steven, *Plato and the Art of his Time* en «Classical Quarterly» XXVIII, 1933. B. Schewitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, 1953.

no se ocupó nunca de la estética, dado que la teoría del arte no figura en el campo de sus investigaciones. Efectivamente, en la obra de Platón no existe una estética, pero sólo en el sentido de que no la hay tampoco en sus antecesores ni contemporáneos, es decir, que los problemas y postulados estéticos no habían sido ordenados ni elaborados sistemáticamente. No obstante, todos los elementos de la estética los encontramos en los escritos de Platón. En este campo sus intereses y su competencia fueron bastante amplios y sus ideas originales, haciendo referencia en numerosísimas ocasiones a los problemas del arte y la belleza, especialmente en sus dos grandes obras, la *República* y las *Leyes*. En el *Banquete*, además, presentó su teoría idealista de la belleza; en el *Ion*, la teoría espiritualista de la poesía; en el *Filebo* analizó las experiencias estéticas y en el *Hipias Mayor* (cuya autenticidad fue injustamente puesta en duda), señaló las dificultades en alcanzar una definición de lo bello.

No ha habido filósofo más polifacético que Platón, quien fue a la vez esteta, metafísico, lógico y ético. Las cuestiones estéticas se entrelazan en su pensamiento con otras muchas, especialmente con las metafísicas y éticas. Sus teorías metafísicas y éticas imprimieron a su vez su huella sobre las estéticas: la teoría idealista de la existencia y la teoría apriorística del conocimiento influyeron sobre su concepto de la belleza, mientras que la teoría espiritualista del hombre y la moralista de la vida se reflejan en su concepción sobre el arte.

Fue entonces la primera vez que los conceptos de la belleza y del arte quedaron incluidos en un gran sistema filosófico, un sistema idealista, espiritualista y moralista. Asimismo, sería imposible comprender la estética de Platón sin su teoría de las Ideas, del alma y del Estado perfecto. Por otra parte, fuera de su sistema, los escritos de Platón contienen gran cantidad de ideas y pensamientos estéticos, sobre todo bajo la forma de alusiones, resúmenes, anuncios o metáforas.

Platón escribió sus textos a lo largo de más de cincuenta años, y buscando soluciones cada vez más óptimas, cambiaba con frecuencia de opinión. Las fluctuaciones de su pensamiento afectaron también a sus conceptos estéticos y lo condujeron a otra interpretación y evaluación del arte. Sin embargo, ciertos rasgos fijos de su pensamiento nos permiten presentar la estética de Platón en conjunto, sin que sea necesario dividirla en períodos.

2. *El concepto de la belleza.* «Si es que hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza», escribe Platón en el *Banquete*. Todo el diálogo es una loa entusiasta de la belleza como máximo valor, sin duda el primer elogio que recibe en la historia de la literatura. Mas dicha alabanza concibe la belleza como la entendían los griegos, o sea, de una manera distinta a como se entiende hoy este término. Las formas, los colores y las melodías constituían, tanto para él como para la mayoría de los griegos, tan sólo una parte de la belleza, pues abarcaban con este concepto no sólo los objetos materiales sino también elementos psíquicos y sociales, caracteres y sistemas políticos, la virtud y la verdad. Hablando de la belleza no se referían únicamente a lo que agrada a los ojos y al oído, sino a todo lo que causa admiración y aprobación, lo que fascina o lo que gusta.

En su diálogo *Hipias Mayor*, Platón intentó definir el concepto de belleza. Allí conversan Sócrates y el sofista Hipias, quienes representan dos posturas opuestas, y tratan de explicar la esencia de la belleza de distintas maneras. Los primeros ejemplos que citan —una muchacha hermosa, un caballo, un instrumento musical,

---

1 Krzemicka, *O irracjonalnósci literatury* en «Przeglad Klasyczny», IV, 1938. E Zeller, *Philosophie der Griechen*, II Theil, 1 Abt. IV Aufl. 1889, pág. 936. H. Flaskar, *Der Dialog «Ion» als Zeugnis* Platonischer Philosophie, 1958. E. Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, 1923. O. Külpe, *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen* en «Philosophische Abhandlungen für M. Heinze», 1906.

una vasija— parecen indicar que se trata de la belleza en un sentido más reducido, puramente estético. Más adelante, en el curso del diálogo, discuten también de gentes hermosas, de diseños de diversos colores, de cuadros, de melodías y esculturas. Es ésta, no obstante, sólo una parte de los ejemplos planteados; Sócrates e Hipias toman también en consideración hermosas ocupaciones, leyes que les merecen el calificativo de bellas así como lo bello en la política y en el Estado. Citan las «bellas leyes» junto a los «bellos cuerpos». El utilitarista Hipias está convencido de que «lo más hermoso es hacer fortuna, gozar de buena salud, adquirir fama entre los helenos y vivir hasta una edad tardía», mientras que el moralista Sócrates sostiene que «la más hermosa de todas las cosas es la sabiduría».

Platón entiende la belleza de manera semejante en otros diálogos, y alude no sólo a la belleza de las mujeres y de Afrodita, sino también a la de la justicia y la prudencia, las buenas costumbres, la ciencia, la virtud, y la belleza de alma. No cabe duda de que Platón entendía la belleza muy ampliamente; abarcaba con ella no sólo los valores que solemos llamar «estéticos» sino también los morales y cognoscitivos. En realidad, este concepto de lo bello difería muy poco del concepto del bien, entendido en un sentido amplio. Platón podía usar, como efectivamente lo hizo, los dos términos sinónimamente. El *Banquete* lleva el subtítulo *Sobre el bien*, pero trata de lo bello, y lo que allí se afirma acerca de esta idea coincide con lo que los otros diálogos dicen sobre la idea del bien.

Este no era, ni mucho menos, un concepto particular de Platón, sino un concepto corriente entre los antiguos, quienes se ocupaban de la belleza de la misma forma que los hombres modernos, pero en un sentido algo distinto. Hoy se ha adoptado un concepto más limitado, que abarca exclusivamente los valores estéticos, mientras que la antigüedad se servía de un concepto mucho más amplio, que expresaba una diferente manera de pensar. El concepto griego de la belleza era muy ambiguo y general, y por lo tanto poco útil para formular aserciones más detalladas y exactas. Servía, empero, para formular tesis generales, y era aplicable en la estética filosófica.

Al leer en el *Banquete* de Platón la alabanza de la belleza, debemos recordar que no sólo se trata de un elogio de la belleza estética de las formas y del aspecto de las cosas. Los tiempos modernos más de una vez repitieron la frase platónica de que «la belleza es la única cosa por la que vale la pena vivir», pero la repetían ya en un sentido reducido y puramente estético, valiéndose más de sus palabras y de su autoridad que de su verdadero pensamiento. Empleaban la fórmula cuando deseaban elevar los valores estéticos por encima de todos los demás, lo cual precisamente no había hecho Platón. Este apreciaba la belleza estética, pero junto a ella conocía y apreciaba también otra belleza. Y además de la belleza, apreciaba otros valores como la verdad y el bien.

3. *La verdad, el bien y lo bello.* Justamente de Platón proviene la famosa tríada «verdad, bondad, belleza» que reúne los mayores valores humanos. En esta tríada Platón iguala la belleza con otros valores superiores, sin elevarla por encima de ellos. La menciona en varias ocasiones, entre otras, en el *Fedro* [1] y en forma algo distinta también en el *Filebo*.

En principio, su significado estaba claro, aunque era diferente del que adquirió en tiempos posteriores. Al formularla, Platón solía añadir: «y toda virtud afín», señalando con estas palabras que no consideraba la tríada como un conjunto completo. Y lo que es más importante aún, «la belleza» Platón la entendía en el sentido griego, o sea, no le daba un sentido estrictamente estético. La tríada de Platón fue adoptada en los siglos siguientes, en el curso de los cuales se puso, sin embargo, más acento sobre el valor estético de lo que el propio Platón lo hubiera hecho.

4. *En contra de la interpretación hedonista y funcionalista de lo bello.* De lo anterior se desprende el alto valor que Platón atribuía a la belleza así como el amplio sentido que le daba al concepto. ¿Y cómo entendía su contenido, cómo definía lo bello? El alcance del concepto estaba establecido en el idioma griego, pero hacía falta establecer en base a él su contenido y aclarar, en una definición inductiva, las cualidades comunes para todo el concepto de la belleza. Platón emprendió concienzudamente esta tarea, pensando las diversas posibilidades y tomando en cuenta las definiciones aplicadas por sus antecesores.

En el ya mencionado diálogo *Hipias Mayor* tomó en consideración cinco definiciones: lo bello es lo conveniente, lo bello es lo útil, lo bello es lo que sirve para lo bueno, lo bello es un placer para la vista y para los oídos, lo bello es la grata utilidad. En el fondo, estas definiciones se reducen a dos: lo bello es lo conveniente (lo útil y lo que sirve pueden ser considerados como variantes de la conveniencia) y lo bello es un placer para la vista y los oídos.

¿Cuál fue la postura que Platón tomó frente a estas definiciones? En uno de sus primeros diálogos, *Gorgias*, parece estar dispuesto a admitir ambas definiciones a la vez, escribiendo que la belleza del cuerpo consiste algunas veces en que sirve para su finalidad, y otras en que lo hace agradable para ser contemplado [2]. No nos confirma lo anterior Diógenes Laercio cuando escribe que, según Platón, la belleza consiste en la finalidad o utilidad, o bien en una forma grata para los ojos (ἐπαινετὸν οἷον ἡ διὰ ὄψεως εὐμορφία) [3]. Este testimonio, sin embargo, no parece muy exacto. Platón tuvo en consideración ambas definiciones, pero no las aceptó ni por separado ni en su conjunto, como ahora veremos.

1. Ambas definiciones habían sido empleadas en la filosofía preplatónica. La primera —«la belleza es lo conveniente» (es decir, lo apto para su fin)— fue la definición de Sócrates. Al hablar de ella, Platón se sirve de los mismos ejemplos que Sócrates, opinando que unos cuerpos son «bellos para correr» y otros «bellos para luchar». Sócrates había ilustrado su idea diciendo que un adecuado capacho para estiércol era más hermoso que un escudo de oro, que no servía para la defensa. Platón añade un ejemplo muy parecido diciendo que una cuchara de madera es más hermosa que una de oro en cuanto sirve mejor al propio fin.

No obstante, Platón rechazó la definición de Sócrates presentando dos objeciones. Primero: lo que es adecuado puede ser un medio para llegar a lo bueno, pero no puede constituir lo bueno por sí mismo, mientras que lo bello siempre es bueno. Este fue un axioma para Platón, quien no podía aceptar ninguna definición que no estuviera de acuerdo con él. Segundo: entre hermosos cuerpos, formas, colores o sonidos, efectivamente se encuentran los que apreciamos por su utilidad, pero hay también otros que apreciamos por ellos mismos en cuanto tales, y estos últimos no entran en la definición socrática. Por otra parte, Sócrates en uno de los diálogos que nos han sido trasmitidos, distingue entre cosas bellas en sí y cosas que lo son en virtud de su utilidad.

2. La segunda definición, según la cual «lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído y de la vista» [4], provenía de los sofistas, y no fue aceptado por Platón. Su razonamiento fue: el placer no puede ser un rasgo que defina la belleza, ya que existen placeres que no están vinculados con la belleza, es decir, los que no atañen ni a los ojos ni a los oídos. La belleza no puede ser determinada por la vista si existe también una belleza para los oídos, ni tampoco por la audición si hay belleza para los ojos. Los sofistas afirmaban que es bello lo que es común para los ojos y los oídos, mas no añadían nada sobre el elemento común capaz de unirlos.

La definición de los sofistas restringía el concepto griego de lo bello, limitándo-

lo a la belleza de las apariencias y de las formas. Platón conocía la definición y la rechazó, sin renunciar en cambio a la antigua idea de los griegos, según la cual lo bello es todo lo que suscita admiración. Lo bello no puede ser limitado a lo que es bello para la vista y el oído: ello comprende también la sabiduría, la virtud, los actos heroicos y las buenas leyes.

5. *La interpretación objetiva de la belleza.* Como hemos visto, Platón refutó la definición de los sofistas, primero por ser demasiado restringida y segundo por interpretar la belleza subjetivamente ya que los placeres provocados por los bellos objetos no son una propiedad objetiva que éstos tienen, sino una reacción subjetiva hacia los mismos. Él, por su parte, entendía la belleza objetivamente: «No tengo interés —escribió— por lo que parece bello a la gente, sino por lo que lo es». El entendimiento objetivo de la belleza caracteriza la estética de Platón, en el mismo grado que su vasta interpretación de dicho concepto. Pero Platón no fue en esto ningún innovador ya que la suya era una interpretación tradicional entre los griegos, siendo precisamente los sofistas quienes habían presentado una nueva concepción alternativa.

La definición hedonista de lo bello, formulada por los sofistas, podría interpretarse de otra manera. Al definir la belleza mediante el placer proporcionado por ella, no querían decir que lo bello consistiera en el placer sino que nosotros lo reconocemos en virtud del placer experimentado: lo bello no es una propiedad, sino una comprobación de la belleza. Era ésta una tesis inadmisible para Platón: el placer, que es notoriamente fugaz, no sirve como prueba de una propiedad permanente como es la belleza, sosteniendo el filósofo que poseemos un sentido innato y permanente de la belleza, de la armonía y del ritmo, y que sólo este sentido puede constituir para nosotros una prueba de ellos.

Así pues, la manera de entender Platón la belleza difería en muchos aspectos de cómo la entendían los sofistas. Primero: para Platón la belleza no se limita a los objetos sensibles. Segundo: es una propiedad objetiva de las cosas bellas, y no una reacción subjetiva de la gente hacia ellas. Tercero: la prueba de la existencia de la belleza es un innato sentido de lo bello y no el sentimiento fugaz del placer. Y, finalmente, no todo lo que nos gusta es bello de verdad, a veces sólo lo aparenta.

En numerosas ocasiones Platón contrapuso la verdadera belleza a la belleza ilusoria. En la *República*, los amantes de la verdadera belleza son contrapuestos a aquellos que desean simplemente ver y oír, y que sienten placer en los sonidos, en los colores y en las formas [5]. Fue además probablemente el primero en señalar la importante distinción entre la belleza real y la aparente, y no es de extrañar que formulara este extremo justamente Platón, quien también opuso la verdadera existencia a la aparente, el verdadero conocimiento al aparente, y la verdadera virtud a la aparente.

Mientras que con su objetivismo Platón representaba el razonamiento tradicional, en este caso, en cambio, rompía con él: conforme a la convicción antigua era bello lo que gustaba, lo que parecía hermoso. El hecho de que Platón rompiera con tal convicción tuvo considerables consecuencias para el futuro. Por una parte, abría el camino para la crítica estética y para los juicios estéticos exactos y erróneos. Por otro lado, la ruptura abrió paso a las especulaciones acerca de la esencia de la verdadera belleza, e hizo que muchos estetas se apartasen de las investigaciones empíricas. De esta suerte, podemos considerar a Platón como el iniciador de la crítica de arte y de la especulación estética.

El intento de definir la belleza, emprendido por Platón en uno de sus primeros diálogos *(Hipias)*, fue negativo: el filósofo rechazó las definiciones conocidas sin en-

contrar una mejor. Tampoco sus escritos posteriores proporcionan una definición formal, aunque aclaran suficientemente cuál fue su concepto de la belleza. Incluso nos ofrecen dos importantes aclaraciones ya que aparecen en ellos dos conceptos de lo bello, uno de origen pitagórico y otro propio de Platón. Este segundo aparece desarrollado en los diálogos escritos en los años de su madurez, en la *República* y en el *Banquete*, mientras que en sus últimos trabajos, como en las *Leyes*, adoptó el concepto pitagórico.

6. *La belleza como orden y medida.* La concepción pitagórica, asumida y desarrollada por Platón, veía la esencia de la belleza en el orden (τάξις), en la medida, en la proporción *(symmetria)*, en el acorde y en la armonía. Es decir, concebía la belleza primero como una propiedad dependiente de la disposición (distribución, armonía) de los elementos y, segundo, como una propiedad cuantitativa, matemática que podía expresarse por números (medida, proporción). «La medida (μετριότης) y la proporción (συμμετρία) son la belleza y la virtud» [6]; con estas palabras termina el *Filebo* de Platón. De este diálogo se desprende que la esencia de lo bello, igual que la de todo bien, estriba en la medida y en la proporción. La misma idea fue desarrollada también en otro diálogo, en el *Sofista*, en el cual a la tesis positiva se añade otra negativa: «la desproporción... es en todas partes fea» [7]. En el *Timeo*, una de sus últimas obras, Platón también habla de la dependencia entre la belleza y la medida, afirmando en términos generales que «todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción» [8]. A continuación, Platón explica que son la medida y la proporción quienes deciden sobre la belleza de las cosas y les proporcionan su unidad [9]. En el *Político* Platón aclara que la medida en unos casos hay que entenderla como el número y en otros como la moderación y la conveniencia [10].

El motivo pitagórico de la medida y de la proporción apareció relativamente tarde en la filosofía de Platón, pero su aparición se convirtió en una característica dominante y fue la última palabra de la estética platónica así como la idea fundamental de la gran obra de su vejez, las *Leyes*.

Platón sostiene que el sentido de belleza no difiere del de orden, medida, proporción y armonía y que es una particularidad del hombre [11], una manifestación de su «parentesco con los dioses». De esta convicción deriva también su juicio sobre el arte. Admira a los egipcios porque habían comprendido que en el arte, igual que en la vida, lo más importante son el orden y la medida, y que el que encuentre la medida adecuada deberá atenerse a ella sin buscar formas nuevas. Por otro lado, Platón censura el arte ateniense contemporáneo a él por haber perdido la medida y haberse dejado engañar por la insidia de los «placeres desordenados». Contrapone el buen arte, basado en la medida, al malo, apoyado en las reacciones emotivas y sensuales de los hombres. Reprocha a los músicos por dar mayor valor al juicio del oído que al de la mente. El juicio de los sentidos —dice— no constituye un criterio válido para la belleza y para el arte.

Platón no sólo afirma que la belleza es cuestión de medida y proporción adecuadas, sino que también intenta encontrarlas o, por lo menos, ofrecer unos ejemplos concretos de buenas proporciones. En el *Menón* concede un lugar privilegiado a dos cuadrados que quedan en tal relación que el lado de uno constituya la mitad de la diagonal del otro, como si esta proporción la tuviese por perfecta. Su autoridad contribuyó a que durante varios siglos los arquitectos basasen las proporciones de las obras más monumentales en la relación existente entre estos dos cuadrados.

En el *Timeo*, en cambio, Platón distingue otras proporciones. Conforme a la opinión de los matemáticos de la época, sostiene que existen sólo cinco figuras regulares tridimensionales que, dada su regularidad, son «cuerpos perfectos». Atribuye a estas cinco figuras de proporciones más perfectas un significado cosmológico, man-

teniendo que el mundo está constituido sobre ellas, ya que Dios al construirlo no pudo aplicar otras proporciones sino las perfectas. Y estas proporciones también las recomienda para el arte, especialmente los triángulos equiláteros y pitagóricos, que considera como elementos integrantes de aquellos cuerpos perfectos. Cree también que sólo estas formas perfectas son verdaderamente bellas, contribuyendo así a que los triángulos del *Timeo*, junto con los cuadrados del *Menón*, se convirtieran en un ideal de los artistas, sobre todo, de los arquitectos. Primero los griegos, después los romanos y más tarde los arquitectos medievales, a lo largo de muchos siglos, proyectaron sus obras guiándose por el principio de los triángulos y cuadrados. De esta forma la geometría suministró los fundamentos a la estética.

No obstante, con su teoría estética de medida, orden y proporción, Platón no pregona, ni mucho menos, al formalismo. Atribuye a la forma el papel preponderante en el arte y en la belleza, mas trata de la forma como disposición de los elementos y no como apariencia de las cosas. Elogia las formas bellas, pero sin considerarlas superiores al contenido. Y hace hincapié sobre los vínculos entre ambas cuando escribe que «el que baila y canta bellamente (καλῶς) baila y canta la belleza (τὰ καλὰ)» así como cuando afirma que la mayor belleza se obtiene al aunar la externa con la interna.

7. *La idea de la belleza.* La segunda concepción de la belleza que sostiene en su madurez, fue producto de las opiniones filosóficas que él mismo había creado. Eran posturas espiritualistas e idealistas que sostenían que en el mundo existen no sólo cuerpos sino también almas y sólo objetos sensibles y perecederos sino también Ideas eternas. Las almas son más perfectas que los cuerpos, y las Ideas más perfectas que los cuerpos y las almas. De esta concepción derivan ciertas consecuencias importantes para la estética: no se puede limitar la belleza a los cuerpos, pues ésta, para Platón, debió ser también propiedad de las almas y de las Ideas, la cual es por otra parte superior a la de los cuerpos. Tales aserciones filosóficas de Platón trajeron como consecuencia la espiritualización e idealización de la belleza, y llevaron a la estética a un cambio de perspectiva: de la experiencia a la construcción.

Platón no niega que un hombre sencillo guste de los bellos cuerpos, pero cree que los pensamientos y las acciones son más hermosos que los cuerpos. La belleza espiritual es una belleza superior, pero no es la más perfecta. La belleza máxima se halla en la Idea, que es la «belleza misma». Si el hombre ha de realizar algo bello, sólo puede hacerlo a semejanza de la Idea [12]. Si los cuerpos y almas son bellos, es sólo por la Idea, por ser semejantes a la Idea de belleza [13]. Su belleza es fugitiva, sólo la de la Idea es eterna: «cuando la veas, no te parecerá que es comparable ni con el oro, ni con los vestidos, ni con los niños y jóvenes bellos».

Con los mayores elogios describe Platón en el *Banquete* [14] « aquello... que, en primer lugar, existe siempre, no nace ni perece, ni aumenta ni disminuye, que, en segundo lugar, no es bello por una parte y feo por otra, ni unas veces sí y otras no, ni bello en un respecto y en otro feo, ni aquí bello y allí feo, de modo que para unos sea bello y para otros feo; ni tampoco... aparecerá lo bello como un rostro, unas manos ni ninguna otra cosa de las que el cuerpo participa, ni como un razonamiento ni una ciencia, ni como algo que exista en alguna otra cosa, como en un ser vivo en la tierra, en el cielo o en otra cosa, sino ello mismo por sí mismo, consigo mismo siendo siempre único en su especie, mientras que todas las demás cosas bellas participan de ello de un modo tal que, aún aumentando, y pereciendo lo demás, aquello no se hace ni más grande ni más pequeño, ni sufre nada».

Al hablar de la belleza espiritual y elevarla por encima de la corporal, Platón coincide con la concepción generalmente adoptada en Grecia, pero se aleja de ella cuando llega al concepto de aquella belleza perfecta de la Idea que supera todo entendi-

miento. Fue éste su concepto propio de la belleza que nadie había tenido anteriormente; fue un concepto no sólo novedoso sino revolucionario, porque ponía la belleza en un plano transcendente. Dicha revolución estriba en tres razones:

1. Extiende el amplio alcance del concepto griego de la belleza haciéndole abarcar también los objetos abstractos, inaccesibles para la experiencia.
2. Introduce una nueva valoración; la belleza real, todo lo que hasta entonces había sido considerado como bello, quedaba devaluado frente a la belleza ideal.
3. Introduce una nueva medida de la belleza; el grado de la belleza de las cosas reales dependía ahora de su mayor o menor distancia respecto a la Idea de lo bello.

Hasta entonces, los filósofos habían sugerido tres medidas de la belleza. La medida sofista había sido la subjetiva experiencia estética, el grado de placer comprendido en ella. La medida de los pitagóricos había sido la forma objetiva, el grado de su regularidad y armonía. Para Sócrates, la medida de la belleza de las cosas residía en el fin que había de cumplir, y en el grado de adaptación a dicho fin. Ahora Platón proponía una cuarta medida, la Idea de la belleza perfecta que llevamos en la mente y con la cual medimos la belleza real. La conformidad con la Idea era, indudablemente, una medida de la belleza distinta a las del placer proporcionado por ella, la forma que posee y la tarea que ha de cumplir.

La concepción de Platón quedaba en fuerte oposición a la sofista y en desacuerdo con la socrática. En cambio, concordaba con la pitagórica y aún más: el concepto de Platón y el de los pitagóricos se complementaban mutuamente, ya que la Idea de la belleza no podía consistir sino en la regularidad y en la armonía. Incluso en los años posteriores Platón insistió más en el concepto pitagórico que en el suyo, confiriendo a sus meditaciones sobre la belleza formulaciones más bien matemáticas que idealistas, y trasmitiendo a la posterioridad una estética matemática y metafísica.

El pensamiento filosófico de Platón dio a su estética un matiz idealista y moralista. Su convicción de que los mayores bienes son los morales ejerció también una influencia sobre su manera de entender la belleza.

Los griegos apreciaban tanto la belleza estética como la moral; en la edad clásica, sin embargo, la primera ocupó el puesto predominante. Nada más atractivo para los griegos de entonces que la belleza del mundo perceptible de los espectáculos teatrales, esculturas, templos, música y danza. En cambio, para Platón, fue de más importancia la belleza moral. Mantuvo la identificación de lo bello con lo bueno, pero con una intención distinta: los griegos consideraban bueno lo que era bello, mientras que para Platón era bello lo que era moralmente bueno. Para los griegos, lo más seguro era que ciertas cosas eran bellas, es decir, causaban admiración y estima, y por causarlas eran buenas. Para Platón, al contrario, lo más seguro era que existía lo bueno, y si era bueno debía causar admiración y estima.

8. La gran belleza y la belleza de la moderación, belleza absoluta y belleza relativa. Platón no fue sólo un artista y un amante del arte, sino también un filósofo que desconfiaba de aquél. De su pensamiento filosófico nació el concepto general de lo bello y del arte, mientras que de sus conocimientos artísticos surgieron muchas ideas, observaciones, análisis y diferenciaciones.

En las *Leyes* distingue entre el gran arte (μεγαλοπρεπές) y el arte de la moderación (κόσμιον), separando la belleza austera y llena de dignidad de la más superficial y ligera, y reconociendo esta dualidad en el teatro y en la poesía, así como en la música y en la danza. Su distinción originó la diferenciación, tan importante para los tiempos posteriores, entre lo bello y lo sublime, y fue un intento de establecer las categorías estéticas [15].

En el *Filebo* Platón distingue entre la belleza de las cosas reales (y de su representación en la pintura) de un lado, y la belleza de las líneas rectas o de los círculos, de los planos y de los cuerpos sólidos del otro[16]. La primera la considera una belleza relativa, y en cuanto a la segunda afirma que «es hermosa siempre y por sí misma». Las preferencias de Platón están del lado de la belleza de las formas sencillas [a]. Su postura frente a los colores es idéntica: cree que éstos son «bellos y deleitosos» por sí mismos, pudiéndose por ello suponer que si hubiera conocido la pintura abstracta, habría sabido apreciarla. La actitud de Platón hacia las formas y los colores fue igual que la manifestada por los pitagóricos hacia la música.

Así sostiene que aquellas formas y colores, sencillos y bellos, del mismo modo que los sonidos y en parte también los aromas, proporcionan deleites especiales [17], tanto más excepcionales en cuanto no van mezclados con dolor alguno. De este modo, Platón distingue por sí mismas las experiencias estéticas, lo cual es digno de atención dado que los griegos generalmente no solían admitir que la experiencia estética fuese diferente a todas las demás.

No obstante, estas observaciones particulares de Platón, incluso las más profundas e importantes, tuvieron menos resonancia que su concepción del arte, que ejerció una poderosa influencia durante siglos y que llegó a ser su legado estético, aún siendo un concepto claramente controvertible.

9. *El concepto del arte, la poesía y el arte.* La teoría del arte de Platón no está muy estrechamente relacionada con su teoría de lo bello. La mayor belleza la reconoce en el universo y no en el arte, y en muchas de las artes no percibe ningún vínculo que las una con la belleza. Se sirve del corriente y vasto concepto griego del arte, que comprendía tanto la pintura y la escultura como las artes útiles, y además él, igual que para los demás griegos, era arte todo lo que el hombre produce con habilidad y para algún fin. Cuando afirma que el hombre había descubierto el arte porque no había sido equipado suficientemente por la naturaleza y necesitaba protección, no se refiere a la pintura o a la escultura, sino al arte de tejer y de construir.

Conforme a tal entendimiento del arte, incluía en él también la técnica, pero no la poesía. Esta última la consideraba ligada a la inspiración y no a la habilidad. Desarrollando el punto de vista de los griegos sobre la poesía, creó una concepción de ésta profética e irracional. «Todos los buenos poetas épicos dicen todos esos bellos poemas no por una técnica, sino estando endiosados y poseídos, y los buenos líricos igualmente» [18] —escribió en *Ion*—. «Los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos por aquél que a cada uno domine» [19]. También en el *Fedro* describe Platón la poesía como sublime locura (μανία, manía). Cuando las musas conceden inspiración, «el alma estalla en cantos y en otras formas de creación artística». «El que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto, y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos» [20-21].

Estos juicios encierran la clásica contraposición entre la inspiración y la pericia técnica. Platón no estaba sólo cuando concebía la poesía como fruto de la inspiración, igual pensaba Demócrito, es decir, en ese aspecto, el idealista coincidía con el moralista, pues ambos consideraban la poesía como un fenómeno psicológico excepcional. Es característico de los tiempos antiguos concebir la inspiración únicamente ligada a la poesía y clasificar, en cambio, las artes entre las actividades normales.

[a] «Las formas que le gustan son aquellas, a menudo abstractas de círculos, líneas y ángulos. Icosaedros o esferas significan para él más que la Afrodita de Praxiteles, los colores del espectro más que los colores de Apeles, un acorde puro más que una sinfonía». U. V. Wilamowitz-Moellendorf, *Plato*, I, 633, 1919.

Platón pone en contraposición la poesía y el arte con más tenacidad que nadie, pero a la vez se opone a este contraste. No se había percatado aún de que no todo arte es artesanía, pero sí se daba cuenta de que no toda poesía nace de la inspiración y que existen escritores que se guían por su habilidad adquirida con la práctica. Existe una poesía «maníaca», nacida de la locura poética y hay otra, la «técnica» que proviene de las habilidades poéticas. Ambos géneros de poesía ni se parecen ni tienen el mismo valor. La primera era para Platón de las actividades más sublimes del hombre, mientras que la segunda era un arte como otro cualquiera.

En la jerarquía humana que se nos presenta en el *Fedro*, Platón asigna a los poetas dos lugares distintos, a unos uno bajo, en compañía de artesanos y campesinos y a otros, en tanto que «elegidos de las Musas», les coloca en primer plano, junto con los filósofos. Asimismo en el *Banquete* contrapone el vate, «el hombre divino», el mediador entre los dioses y los hombres, con aquellos «que conocen un cierto arte manual» y no son más que simples «trabajadores». Platón señala esta dualidad —vate y artesano— entre los poetas, pero en cambio no la ve entre los artistas: todos los pintores y escultores son, a su modo de ver, artesanos, cultivan el arte, sólo el arte y no son vates.

10. División de las artes, las artes imitativas. El amplio campo de las artes, que abarcaban la pintura y la escultura así como la tejeduría y la zapatería, requería una división. Platón intentó realizarla en varias ocasiones. En la *República* divide las artes en tres categorías: artes que utilizan los objetos, artes que los fabrican y artes que los imitan [22]. En el *Sofista* [23] encontramos una división semejante aunque más compleja; allí Platón distingue entre la «ktética», o sea, el arte de aprovechar lo que se halla en la naturaleza y la «poética», es decir, el arte de producir lo que no se encuentra en la naturaleza (el término «poética» es aquí usado en sentido amplio, no sólo como arte de la palabra). En la «ktética» incluía Platón artes tales como la cinegética y la pesca, mientras que la poética la subdividió en la que sirve al hombre directamente, la que le sirve indirectamente (produciendo instrumentos), y la que imita.

En esas divisiones, lo más importante para la estética fue la separación de las artes que representan las cosas de las que las producen, la separación entre artes representativas, imitativas y «miméticas». Platón hizo una división general, sin enumerar las artes comprendidas en cada clase, así como tampoco definió exactamente cada grupo ni trazó límites entre ellos. Tampoco tenía ideas muy claras acerca de las respectivas artes imitativas: la música la incluye en la poesía (en el *Banquete)* y (en la *República),* al contrario, incluye la poesía en la música. Con su clasificación, Platón da sólo el primer paso hacia la teoría de las artes imitativas.

No obstante, Platón ejerció una influencia decisiva en la evolución de esta teoría. El concepto según el cual el arte imita o representa la realidad, naturalmente no era extraño a los griegos más antiguos. Sabían perfectamente que la *Odisea* representaba la historia de Odiseo y que las estatuas de la Acrópolis representaban cuerpos humanos; empero, su interés por esta función del arte era sorprendentemente escaso. Dedicaban mucho más tiempo a meditar sobre artes como la música o la danza, que siempre expresan algo. Y en las artes figurativas, como la pintura y la escultura, mostraban más interés por sus otras funciones, como si el hecho de que representaran la realidad se entendiera por sí mismo y no fuera interesante. Más bien enfocaban su interés sobre el hecho de que las respectivas artes diferían de la realidad y afectaban, engañaban o hechizaban de diversas maneras, como lo había expresado Gorgias.

Bien es verdad que la semejanza entre una obra y la realidad era importante para los poetas de aquel entonces, pero no lo era para los teóricos del arte. Esa falta de

interés puede explicarse por el hecho de que hasta mediados del siglo V había poco parecido entre las obras fruto de las artes plásticas griegas y la realidad; así, en las figuras humanas había más geometría que realismo. Aparte del diálogo de Sócrates con Parrasio, referido por Jenofonte, sería difícil encontrar en los escritores pre-platónicos cualquier mención respecto a la representación de la realidad por las artes.

No había un término fijo para denominar la representación por el arte: en el diálogo mencionado, Sócrates usa diversos términos, entre los cuales se encuentran algunos cercanos al concepto de «mimesis», pero no aparece esta palabra. Y no pudo aparecer porque para los griegos esta voz designaba la expresión del carácter y la recitación, no la imitación de la realidad. El término «mimesis» era usado para designar las prácticas rituales de los sacerdotes, sus gestos y movimientos, para la danza y la música y no para las artes plásticas. Demócrito y la escuela de Heráclito empleaban este término para designar la imitación de la naturaleza, pero no en el sentido de repetir su apariencia. En este sentido, «mimesis» no distinguía ciertas artes, sino que caracterizaba a todas. Fue sólo Platón quien introdujo una nueva acepción del viejo término

En los tiempos de Platón, la escultura se había liberado del estilo geométrico y empezó a presentar personas vivientes y reales; una transformación análoga tuvo lugar en la pintura, por lo cual el arte mismo convirtió la representación de la realidad en una cuestión actual. Platón observó que la representación tiene lugar en las artes que «sirven a las Musas», y al introducirla en las meditaciones sobre el arte la denominó con el antiguo nombre de «mimesis». Al hacerlo no pudo evitar que cambiara el sentido de la palabra. Platón no dejó de emplearla con su sentido antiguo respecto a la música [24] y a la danza [25], pero también la aplicó —bien es verdad que tan sólo en el libro X de la *República*— para las artes plásticas [26]. No dejó de utilizarla para describir el carácter y los sentimientos del hombre, pero la empleó también para indicar el aspecto de los objetos. Al principio, llamaba «primitivas» —conforme a la tradición— sólo a las artes en las cuales el propio artista era su instrumento [27], como sucede en el caso del actor o danzante; con el tiempo, abarcó también con el término las artes que se sirven de instrumentos específicos, como el pincel o el cincel. En la *República* llamó «imitativa» tan sólo a la poesía en la cual hablan los protagonistas en primera persona (como sucede en la tragedia); pero en las *Leyes* aplicó ese término también a la poesía donde el poeta habla de los protagonistas (como ocurre en la epopeya), y denominó como «representativo e imitativo» todo arte «musical», es decir, el que sirve a las Musas.

Si el arte representa la realidad, surge la pregunta de si lo hace conforme a la verdad. Era ésta una cuestión que había inquietado a los griegos desde hacía tiempo y que ahora planteaba un filósofo. Platón empezó a comparar la obra de arte con su modelo natural y prestó al problema la máxima importancia, tomando también en consideración la verosimilitud con la que el arte representa la realidad [28].

11. Las artes creadoras de imágenes. Platón introdujo al concepto de «mimesis» el elemento de imitación en el sentido de reproducir, de repetir el aspecto de las cosas. Pero, por otra parte, conservó el antiguo elemento de imitar, en el sentido de presentar o representar, como se hace en el arte histriónico. Tal razonamiento le llevó a la conclusión de que el pintor o el escultor, al «imitar» al hombre, no crean otro hombre parecido, sino que crean su imagen. Dicha imagen pertenece a un orden distinto que el hombre real y, a pesar de las semejanzas, tiene otras propiedades. Por ello, el concepto platónico de «mimesis» encierra dos elementos: 1. El artista crea una imagen parecida a la realidad; 2. Es una imagen irreal [29]. Por un lado, las obras de arte son «imitaciones», pero por otro, son «fantasmas». A las artes imitativas que crean imágenes ilusorias, Platón contrapone aquellas que crean verdade-

ras cosas. La característica esencial de las artes imitativas, de la pintura o de la escultura, de la poesía o de la música, no está sólo —para Platón— en lo imitativo, sino también en lo irreal de sus obras. Sus opiniones al respecto indican que este segundo elemento fue para él incluso más relevante. La teoría de Platón no es, ni mucho menos, una sencilla y trivial teoría naturalista de las muchas que surgieron después.

El problema de la semejanza entre el arte imitativo y la realidad imitada, Platón lo trató de una manera liberal. Escribió en el *Cratilo* que una copia fiel no tiene valor artístico, siendo simplemente una copia del original, pero que, por otra parte, una imitación infiel es una falsedad.

A pesar de concebir las artes como imitativas, Platón no pone en duda su carácter creativo. En cuanto a la poesía subraya que su nombre proviene de la palabra que significa «hacer», «crear», «llevar las cosas de la inexistencia a la existencia» y que «poeta» significa lo mismo que «creador». Las posteriores teorías del arte, que acentuaban la fidelidad y pasividad, incluso cuando se inspiraban en la teoría platónica de la imitación, no se parecían a ella.

En el *Sofista*, Platón divide las artes entre las que producen cosas (recipientes o utensilios) y las que producen únicamente imágenes. Estas segundas, a su vez, las subdivide entre las que muestran objetos guardando sus proporciones y colores y las que no toman en cuenta su aspecto, sino, al contrario, cambian dichas proporciones y colores [30]. Estas últimas ya no son «imitaciones», sino «ilusiones». Platón hizo su división impresionado por el arte de su tiempo, con su ilusionismo y deformación consciente de formas y colores. «Los artesanos hoy —escribió— dan a sus imágenes no las proporciones que existen en realidad, sino las que van a parecer bellas». Sobre la pintura ilusionista Platón dice que va en busca de hacer «milagros» y «hechizar» y que es un arte «de engaño», o sea, ve en la pintura las mismas cualidades que Gorgias, pero mientras éste advertía en la magia seductora del arte, su triunfo, Platón la considera una desviación y defecto. No fue tanto el carácter representativo del arte como su ilusionismo lo que decidió que la opinión de Platón sobre el arte fuera tan negativa. El filósofo no cree que el ilusionismo sea un rasgo esencial ni indispensable del arte; al contrario, sostiene que el arte cumplirá su objetivo cuando se libre de él.

12. Los objetivos del arte: la utilidad y la justedad. Uno de los objetivos primordiales del arte fue para Platón su utilidad, que entendía como utilidad moral, como un medio de formar el carácter. Era la única utilidad importante para el hombre y la única auténtica. Este punto de vista moral constituía un legado socrático en la interpretación platónica del arte. Sin embargo, Platón planteó el problema socialmente, manteniendo que el arte debe participar en la creación del Estado perfecto y de las buenas y duraderas condiciones de existencia para sus ciudadanos.

Pero lo que es maś importante aún, el arte, para cumplir los designios que le corresponden, debe atenerse a las leyes que rigen el mundo, debe penetrar en el plano divino del cosmos; si el arte forma las cosas, ha de hacerlo conforme a este plano y a las leyes universales. Si no, será acusado de falsedad: un arte sin verdad no puede ser buen arte. Así pues, la veracidad o la justedad (ὀρθότης-*orthotes)* [31] es la segunda función fundamental del arte. Todo lo que hace ha de ser «oportuno, acertado, conveniente, sin desviaciones hacia los extremos», ya que cada desviación de las leyes que rigen el mundo es un extravío, un error.

Tan sólo el cálculo y la medida garantizan al arte la justedad. Esta tesis de la teoría platónica del arte fue una herencia pitagórica. Sostiene Platón que sólo las artes que se valen del cálculo y de la medida, al contrario de las que se guían por simple experiencia e intuición, son capaces de realizar sus fines de manera infalible. Un ejem-

plo de tales artes lo puede ser la arquitectura que logra mayor exactitud que otras artes. La justedad de una obra de arte consiste, sobre todo, en una disposición adecuada de sus elementos, en el orden interno, así como en su estructura, en que tenga su «principio, mitad y fin» y en que su construcción se parezca al ser vivo, al organismo, de modo que como éste no carezca «de cabeza ni de pies, sino que tenga centro y extremidades..., de modo conveniente unos con otros y con el todo» [32]. Sólo al representar adecuadamente cada parte, crea el pintor una hermosura total y completa [33] Para conseguirlo, el artista ha de conocer y aplicar las leyes eternas que rigen el mundo. Estas son las tareas y *eo ipso*, los criterios del buen arte, «la justedad» en el sentido de conformidad con las leyes del mundo y la «utilidad» en el sentido de formar el carácter.

En cuanto a los otros criterios, especialmente el del placer proporcionado por los colores y formas simples, sin mezcla de dolor alguno, Platón sostiene que no es muy significativo en el arte, dado que éste se sirve de colores y formas más complejos. Lo más importante para Platón es el hecho de que el placer puede ser, como mucho, un complemento en el arte y no su objetivo o criterio de valor, como lo hubieran deseado los sofistas. El arte que aspira a proporcionar el placer es un mal arte. Si el criterio del arte ha de ser la justedad, el arte debe ser dirigido por la razón, lo cual descarta el sentimiento, el placer y el dolor.

En lo que atañe a la belleza, Platón era demasiado artista para no mostrarse sensible a la belleza en el arte. Su filosofía, empero, le impuso otra actitud. Sus ojos eran sensibles a lo bello, mas, como se ha dicho, «su ojo interior veló gradualmente su visión externa». Es verdad que escribió que «es preciso que el arte de las Musas culmine en el amor de la belleza» [34], manifestando en esa imaginativa frase que en la belleza reside el objetivo final del arte. No obstante, su entendimiento de la belleza abarcaba no sólo la belleza estética sino también, y sobre todo, la moral y tal concepción de lo bello no conocía otro objetivo ni criterio del arte sino el de la «justedad» y la medida.

Finalmente, nos queda la cuestión de la verdad interna de una obra de arte como criterio de su valor. En la *República* encontramos esta frase: «¿creerías que es de algún modo menos bueno el pintor que, tras pintar un modelo, cual sería el hombre más bello, y traspasarlo todo convenientemente al cuadro, no pudiera demostrar que es posible que exista un hombre semejante?». [35] Esta frase parece señalar que es la verdad interna y no la externa la que decide sobre el valor de una obra de arte, si por arte entendemos la conformidad de la obra con la realidad que representa. Así se ha intentado ver en esa declaración de Platón el reconocimiento de «la verdad artística como independiente de la realidad accidental», sosteniendo que Platón fue el primero que pensó en una particular«verdad artística».

Sin embargo, parece que, como mucho, tal idea sólo se le pasó a Platón por la imaginación; la mencionó una sola vez y jamás volvió a ella ni tampoco la incluyó en sus meditaciones sobre el arte. También es posible que sólo pensara en lo que ya había dicho Sócrates: que el artista no tiene un solo modelo y para sus figuras recoge los rasgos de muchos para crear de este modo algo más hermoso que la realidad.

Toda la teoría platónica del arte queda precisamente en desacuerdo con la concepción de una verdad artística separada. Más decididamente que cualquier otro filósofo, Platón aplica al arte el criterio de la verdad, comprendida corriente y literalmente, el criterio de la conformidad con lo que representa. Un testimonio de ello es su postulado de que el arte debe representar las cosas en las debidas proporciones, es decir, en las naturales, y que dichas proporciones han de ser las del cosmos. Por eso desaprueba la «skiagraphia» y la «skenographia» de su tiempo, censurándolas por cambiar los proporciones y colores de los objetos aunque lo hicieran para

que el espectador viera las proporciones y colores debidos. Según la concepción de Platón, el arte no debe ser autónomo e incluso no debe serlo respecto a dos cosas: en relación a la realidad que debe representar y cuyas leyes debe observar, y en relación al orden socio-moral al cual debe servir.

Podemos deducir de lo anterior que Platón exige del arte dos cosas: que construya sus obras de acuerdo con las leyes del cosmos, y que dé forma a los caracteres según la Idea del bien. Respectivamente a las exigencias existen para Platón dos y nada más que dos criterios de buen arte: el de la justedad *(orthotes)* y el de la utilidad. A la pregunta de si el arte es capaz de satisfacer estas exigencias ideales, Platón responde que puede satisfacerlas y que antaño lo solía hacer, como, por ejemplo, el arte arcaico de los griegos y más aún el arte egipcio, que pretendían reflejar en sus obras las leyes eternas de la existencia, sirviendo así a la verdad y al fortalecimiento del carácter.

13. La condena del arte. Muy distinta a la anterior es la actitud de Platón hacia el arte de su tiempo; lo condena por sus aspiraciones a la novedad y a la variedad, por sus efectos subjetivos y deformaciones de la perspectiva, por toda su subjetividad, individualismo e ilusionismo, Fue una ambición de Platón defender el arte de la plaga del subjetivismo e individualismo. Por esta razón exigía que el arte se atuviese a la tradición. Le llamaron el «primer clasicista» ya que fue el primer pensador destacado en cuyo programa se retrocedía al arte del pasado.

Las divergencias entre sus postulados filosófico-morales y el arte ateniense de su época, tuvieron unas consecuencias de gran alcance: provocaron que el arte se separara de la filosofía del arte. Antes de Platón, los teóricos, al proceder de la misma cultura que el artista, partían de unas premisas y adaptaban sus conceptos al arte de su tiempo. Platón en cambio, quiso que el arte se adaptase a sus conceptos y formulaba preceptos de cómo debería ser. Su filosofía, empero, iba en dirección contraria a la del arte. Lo que sucedió fue que sus exigencias filosóficas respecto al arte, que eran sus conceptos más extremos, dudosos, paradójicos y negativos, pretendiendo eliminar a los poetas y artistas del Estado ideal, durante largos siglos fueron las más conocidas y populares. Formuló su crítica de cierto tipo de arte de manera tan general y arbitraria que daba la sensación de que era enemigo de todo arte.

En su evaluación negativa del arte Platón se sirvió de dos argumentos correspondientes a los dos criterios que había aplicado, y sostenía que el arte no responde a ninguno de ellos. Según él, el arte ni es adecuado ni útil, primero porque induce al error y da una imagen falsa de la realidad y segundo porque corrompe al pueblo.

¿Cómo el arte puede inducir al error si —conforme a Platón mismo— representa la realidad? Porque, según creía, el arte representa la realidad deformándola, proporcionando así una imagen ilusoria. E incluso cuando no la deforma, representa sólo el aspecto superficial de las cosas. Y de acuerdo con la filosofía de Platón, el aspecto externo y sensorial de la realidad constituye no sólo una imagen superficial sino también falsa. [36-40]

¿Por qué el arte corrompe? Porque afecta los sentimientos y los estimula, mientras que el hombre —conforme a la filosofía de Platón— debería guiarse exclusivamente por la razón. Influyendo sobre los sentimientos, el arte debilita el carácter adormece el celo moral y social del ciudadano.

Así pues, el primer argumento de Platón en contra del arte provenía de la teoría del conocimiento y de la metafísica y el segundo de la ética. Platón censura a las artes plásticas por su labor deformadora y a la poesía y a la música por su labor desmoralizadora. No era la primera vez que la poesía era evaluada y condenada desde el punto de vista moral; antes que Platón lo había hecho Aristófanes. No obstante, fue Platón el primero que introdujo ese punto de vista en la filosofía del arte.

Los argumentos de Platón resultaron poco convincentes. Sobre todo, no lograron convencer a los artistas griegos que, sin hacerle caso al filósofo, siguieron desarrollando su arte. Los argumentos de Platón se basaban en sus teorías personales. Conforme a sus principios metafísicos, las cualidades perceptibles de las cosas no coinciden con las cualidades reales del ser, mientras que sus tesis sociales sostienen que hay *un* solo método adecuado de educar a los ciudadanos y de dirigir su vida. La crítica de Platón no fue una evaluación estética del arte sino, como mucho, una demostración de que el arte es inútil en el aspecto moral y cognoscitivo. Sin embargo, para Platón, los valores inferiores habían de someterse plenamente a los superiores, es decir, la belleza estaba por encima de la verdad y de la virtud. Los argumentos de Platón no afectaban a todo el arte sino a ciertos tipos de arte, ya que no todo el arte deforma el aspecto de las cosas ni debilita el carácter. Sus argumentaciones podían interesar solamente a aquellos que aceptaban sus axiomas, según los cuales el arte debería conformarse rígidamente a la verdad objetiva, estar de acuerdo con la razón y aproximarse al mundo de las Ideas. El mismo Platón tampoco se sometía siempre a sus propios argumentos. En sus diálogos encontramos más de una alabanza de las artes plásticas griegas así como la afirmación de que los poetas son «intérpretes de los dioses».

No obstante, el juicio de Platón sobre el arte fue, en su totalidad, negativo; incluso cuando no lo condenaba, lo minimizaba. «Cuantas imitaciones... se realizan... —escribe en el *Político*— se les llama, creo yo, juego (παίγνια)... pues ninguna de ellas se hace por una finalidad seria, sino todas por diversión». La imitación no es nada más que un juego, aunque puede que sea el más encantador de todos los juegos. No es nada más que una ocupación frívola que distrae al hombre de sus deberes superiores. El arte del pintor, que opera con las imágenes y no con cosas reales, Platón lo contrapone a las artes «serias» que «colaboran con la naturaleza», como la medicina, la agricultura, la gimnasia o la política. Nada quizás caracteriza la posición de Platón mejor que la afirmación de que el arte es un juego, mientras la belleza es una cosa muy seria y difícil: χαλεπὰ τὰ καλὰ.

Platón, empero, no se limita tan sólo a descubrir las insuficiencias del arte sino, al contrario, intenta poner remedio a las que, según él, no son inevitables. Si existe un arte malo puede haber también uno bueno. Y el buen arte ha de observar ciertas reglas y exige dirección y control. Platón sostiene que se debe limitar la libertad de los poetas [41].Tampoco quiere admitir nuevas ideas ni alteraciones en la música, previendo los consecuencias sociales y políticas de tales cambios [42].Reclama que el legislador mediante persuasión y, si hace falta, coerción, dirija a los artistas [43]. Por un lado, llama al arte «un juguete», por otro, empero, ve en él un poder cuando escribe: «de ninguna manera se modifican los modos de la música sin modificarse las mayores leyes de la ciudad».

14. El conflicto entre la filosofía y el arte. Platón evaluó el arte negativamente, aunque le gustaba. Sus competencias artísticas eran amplias: alternaba con los artistas, él mismo pintaba y escribía poemas, y sus diálogos filosóficos eran verdaderas obras de arte.

La actitud negativa de Platón hacia el arte no se debe exclusivamente a sus opiniones personales. Es también reflejo de las condiciones griegas, del «eterno conflicto» entre filosofía y poesía [44]. Este conflicto tiene su origen en que la poesía en Grecia pretendía instruir de igual manera que la filosofía. Lo que pensaban los griegos sobre sus dioses, lo debían a Homero y a Hesíodo. Esquilo fue un vate que se pronunció sobre el destino del hombre. Aristófanes, preguntado por qué había que admirar a los poetas contestaba que «por su espíritu y por la enseñanza que proporcionan, haciendo mejores a las gentes de las ciudades».

Desde que nació la filosofía, su conflicto con la poesía fue inevitable. Podían tolerar la poesía en tanto que fuente del conocimiento los filósofos relativistas, pero no Platón, quien no admitía dos verdades. Platón estaba convencido que sólo la filosofía racional alcanza la verdad. En su *Apología de Sócrates* escribió: «los poetas son como los clarividentes y adivinos: no saben nada de lo que hablan. Al mismo tiempo me di cuenta que a causa de su poesía se tienen por sabios, también en las cosas en que no lo son». Fue éste un conflicto entre la ciencia y la poesía, y las artes plásticas fueron incluidas en él por ser un aliado natural de la poesía.

15. Resumen. Resumiendo brevemente la actitud estética de Platón podemos afirmar que para él el mundo, construido conforme a ideas eternas y regido por leyes inmutables, es perfecto en su orden y medida. Cada cosa es una partícula de este orden y sólo en esto reside su belleza. Belleza que sólo puede ser captada por la mente, dado que a los sentidos llegan únicamente sus lejanos reflejos, accidentales e inseguros.

En vista de ello, el artista sólo puede hacer esto: descubrir y representar esa forma única que corresponde a cada cosa. Cada desviación de la perfección de esa forma es un error, una falsificación y una falta. Lo que hacen los artistas es proporcionar tan sólo una imagen más o menos lejana, una ilusión. Además, los artistas se dejan fácilmente llevar por los sentimientos y los sentidos que les apartan de su buen propósito. En principio, el arte tiene fines sublimes y útiles, pero en la práctica yerra y provoca daño.

Nunca antes tal interpretación del arte y de la belleza había sido enunciada con más radicalismo; la belleza es propiedad de la existencia y no de la experiencia humana; el arte puede basarse únicamente en el conocimiento de la existencia y no hay en él lugar para la libertad, para la personalidad del artista, para su originalidad y creación; en comparación con la perfección de la existencia, las posibilidades del arte son escasas.

No cabe duda alguna acerca del origen de esa concepción. Platón la basó en la cosmología de los pitagóricos, en su convicción de la preexistencia de un orden matemático y de la armonía del mundo, asociándolo todo con el pensamiento ético de Sócrates, según el cual el valor máximo es el moral, así como con el pensamiento de Aristófanes, quien sostenía que el arte hay que dirigirlo y juzgarlo desde el punto de vista moral. Pero ni los pitagóricos ni Sócrates imaginaron las conclusiones que sacaría Platón de sus teorías. Fue él quien creó el concepto idealista de belleza junto con la concepción representativa y moralista del arte, condicionado por su actitud metafísica y ética. Sus conceptos vivían mientras vivió él, y también desaparecieron junto con él.

Platón parece un hombre aislado en sus opiniones, apartándose sobre todo de sus contemporáneos, los filósofos sofistas y su pensamiento relativista. Fue Platón un metafísico-espiritualista mientras que los sofistas eran militantes de la ilustración. Su idea trascendental de la belleza parece ajena a la época clásica, que supo apreciar la belleza del mundo temporal. Por otra parte, la cultura clásica griega era polifacética. En su arte y filosofía aparecieron también elementos espiritualistas; junto a la actitud estética se vislumbraba la moralista. La era clásica dio origen a la ideología de la ilustración, pero fue tan sólo una de las ideologías de la época. Los sofistas representaban uno de los polos filosóficos, Platón el polo opuesto.

PLATÓN, *Phaedrus* 246 E.

1. τὸ δὲ θεῖον καλόν, σοφόν, ἀγαθόν, καὶ πᾶν ὅ τι τοιοῦτον.

LO BELLO, LA VERDAD, EL BIEN

1. Y lo divino es hermoso, sabio, bueno y todo lo semejante.

PLATÓN, *Gorgias* 474 D

2. τὰ καλὰ πάντα, οἷον καὶ σώματα καὶ χρώματα καὶ σχήματα καὶ φωνὰς καὶ ἐπιτηδεύματα, εἰς οὐδὲν ἀποβλέπων καλεῖς ἑκάστοτε καλά; οἷον πρῶτον τὰ σώματα τὰ καλὰ οὐχὶ ἤτοι κατὰ τὴν χρείαν λέγεις καλὰ εἶναι, πρὸς ὃ ἂν ἕκαστον χρήσιμον ᾖ, πρὸς τοῦτο, ἢ κατὰ ἡδονήν τινα, ἐὰν ἐν τῷ θεωρεῖσθαι χαίρειν ποιῇ τοὺς θεωροῦντας;

LA BELLEZA, LA UTILIDAD, EL PLACER

2. A todas las cosas hermosas, como los cuerpos, los colores, las figuras, los sonidos y las costumbres, ¿las llamas en cada ocasión hermosas sin considerar nada más? Por ejemplo, en primer lugar, los cuerpos hermosos, ¿no dices que son hermosos por su utilidad, con relación a lo que cada uno sea útil, o por algún placer, si hacen que se alegren con su contemplación los que los contemplan?

DIÓGENES LAERCIO III, 55 (sobre Platón)

3. Τὸ κάλλος διαιρεῖται εἰς τρία· ἓν μὲν γὰρ αὐτοῦ ἐστιν ἐπαινετόν, οἷον ἡ διὰ τῆς ὄψεως εὐμορφία· ἄλλο δὲ χρηστικόν, οἷον ὄργανον καὶ οἰκία καὶ τὰ τοιαῦτα πρὸς χρῆσιν εἰσι καλά· τὰ δὲ πρὸς νόμους καὶ ἐπιτηδεύματα καὶ τὰ τοιαῦτα πρὸς ὠφέλειάν εἰσι καλά. τοῦ ἄρα κάλλους τό μέν ἐστι πρὸς ἔπαινον, τὸ δὲ πρὸς χρῆσιν, τὸ δὲ πρὸς ὠφέλειαν.

LA TRIPLE CONCEPCIÓN DE LO BELLO

3. La belleza se divide en tres clases: de ella, en efecto, una es elogiable, como la hermosura a través de la vista; otra es útil, como un instrumento, una casa, y cosas similares que son bellas por su utilidad, y lo relacionado con las leyes, costumbres y cosas similares son bellas por el beneficio que reportan. Así, de la belleza, una clase es elogiable, otra útil y otra beneficiosa.

PLATÓN, *Hippias Maior* 297 E.

4. εἰ ὃ ἂν χαίρειν ἡμᾶς ποιῇ, μήτι πάσας τὰς ἡδονάς, ἀλλ' ὃ ἂν διὰ τῆς ἀκοῆς καὶ τῆς ὄψεως, τοῦτο φαῖμεν εἶναι καλόν, πῶς τι ἄρ' ἂν ἀγωνιζοίμεθα; οἵ τέ γέ που καλοὶ ἄνθρωποι, ὦ Ἱππία, καὶ τὰ ποικίλματα πάντα καὶ ζωγραφήματα καὶ τὰ πλάσματα τέρπει ἡμᾶς ὁρῶντας, ἃ ἂν καλὰ ᾖ· καὶ οἱ φθόγγοι οἱ καλοὶ καὶ ἡ μουσικὴ ξύμπασα καὶ οἱ λόγοι καὶ αἱ μυθολογίαι ταὐτὸν τοῦτο ἐργάζονται,... τὸ καλόν ἐστι τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ.

LA BELLEZA PARA LOS OJOS Y LOS OÍDOS

4. Si afirmamos que es hermoso lo que hace que nos gocemos, no todos los placeres, sino los que llegan por medio del oído o la vista, ¿cómo podríamos defendernos? Al menos los hombres hermosos, Hipias, todos los dibujos de colores variados, las pinturas y las esculturas nos agradan al verlos, si son hermosos; y los sonidos hermosos, toda la música, los discursos y las leyendas producen el mismo efecto... lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído o de la vista.

PLATÓN, *Respublica* 476 B

5. Οἱ μέν που... φιλήκοοι καὶ φιλοθεάμονες τάς τε καλὰς φωνὰς ἀσπάζονται καὶ χρόας καὶ σχήματα καὶ πάντα τὰ ἐκ τῶν τοιούτων δημιουργούμενα, αὐτοῦ δὲ τοῦ καλοῦ ἀδύνατος αὐτῶν ἡ διάνοια τὴν φύσιν ἰδεῖν τε καὶ ἀσπάσασθαι.

LA VERDADERA BELLEZA

5. Los que... son amantes de la audición y los espectáculos gustan de los bellos sonidos, colores, formas y todo lo realizado a partir de tales cosas, pero su inteligencia es incapaz de ver y gustar de la naturaleza de la belleza en sí misma.

PLATÓN, *Philebus* 64 E

6. μετριότης γὰρ καὶ συμμετρία κάλλος δήπου καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ ξυμβαίνει γίγνεσθαι... Οὐκοῦν εἰ μὴ μιᾷ δυνάμεθα ἰδέᾳ τὸ ἀγαθὸν θηρεῦσαι, σὺν τρισὶ λαβόντες, κάλλει καὶ ξυμμετρίᾳ καὶ ἀληθείᾳ.

LA BELLEZA Y LA MEDIDA

6. Pues la medida y la proporción ciertamente resultan en todas partes belleza y virtud... Así pues, si no podemos captar el bien bajo una sola característica, sí podemos con tres, belleza, proporción y verdad.

PLATÓN, *Sophista* 228 A

7. ἀλλ' αἶσχος ἄλλο τι πλὴν τὸ τῆς ἀμετρίας πανταχοῦ δυσειδὲς ὂν γένος;

7. Pero la deformidad, ¿no es más que la cualidad de la desproporción que es en todas partes fea?

PLATÓN, *Timaeus* 87 C

8. πᾶν δὲ τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον· καὶ ζῶον οὖν τὸ τοιοῦτον ἐσόμενον ξύμμετρον θετέον· ... οὐδεμία ξυμμετρία καὶ ἀμετρία μείζων ἢ ψυχῆς αὐτῆς πρὸς σῶμα αὐτό.

8. Todo lo bueno es bello y lo bello no carece de proporción; así pues, la criatura viviente que va a ser tal ha de ser proporcionada;... ninguna proporción o desproporción es más importante que la del alma misma en relación al cuerpo mismo.

PLATÓN, *Timaeus* 31 C

9. Δύο δὲ μόνω καλῶς συνίστασθαι τρίτου χωρὶς οὐ δυνατόν· δεσμὸν γὰρ ἐν μέσῳ δεῖ τινὰ ἀμφοῖν ξυναγωγὸν γίγνεσθαι· δεσμῶν δὲ κάλλιστος ὃς ἂν αὑτόν τε καὶ τὰ ξυνδούμενα ὅ τι μάλιστα ἓν ποιῇ. τοῦτο δὲ πέφυκεν ἀναλογία κάλλιστα ἀποτελεῖν.

9. No es posible que dos cosas estén bellamente conjuntadas sin una tercera, pues es necesario que haya en medio un lazo que una ambas; y el más bello de los lazos es el que hace de sí mismo y de lo que une en la mayor medida posible una sola cosa. Esto lo realiza por naturaleza la proporción del modo más bello.

PLATÓN, *Politicus* 284 E

10. Δῆλον ὅτι διαιροῖμεν ἂν τὴν μετρητικήν, καθάπερ ἐρρήθη, ταύτῃ δίχα τέμνοντες, ἓν μὲν τιθέντες αὐτῆς μόριον ξυμπάσας τέχνας, ὁπόσαι τὸν ἀριθμὸν καὶ μήκη καὶ βάθη καὶ πλάτη

10. Es evidente que dividiríamos el arte de la medida, según se ha dicho, cortándola así en dos partes, tras colocar en una de ellas todas las artes que miden el número, las longitudes, las profundidades, las anchuras y los

καὶ παχύτητας πρὸς τοὐναντίον μετροῦσι· τὸ δὲ ἕτερον, ὁπόσαι πρὸς τὸ μέτριον καὶ τὸ πρέπον καὶ τὸν καιρὸν καὶ τὸ δέον καὶ πάνθ' ὁπόσα εἰς τὸ μέσον ἀπῳκίσθη τῶν ἐσχάτων.

espesores con respecto a su contrario: en la otra, cuantas se refieren a lo mesurado, lo conveniente, la ocasión, lo necesario y todo cuanto está situado en la mitad de los extremos.

PLATÓN, *Leges* 653 E

EL HOMBRE Y LA ARMONÍA Y EL RITMO

11. τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ ἔχειν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσι τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία· ἡμῖν δὲ οὓς εἴπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρυθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ' ἡδονῆς.

11. Así pues, los demás seres vivos no tienen el sentido del orden y el desorden en sus movimientos, lo que llamamos ritmo y armonía; en cambio, los dioses, quienes dijimos que se nos han dado como compañeros de danza, son también quienes nos han concedido el sentido rítmico y armónico, con el placer que aportan.

PLATÓN, *Timaeus* 28 A

LA IDEA DE LO BELLO

12. ὅτου μὲν οὖν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταὐτὰ ἔχον βλέπων ἀεί, τοιούτῳ τινὶ προσχρώμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἀπεργάζηται, καλὸν ἐξ ἀνάγκης οὕτως ἀποτελεῖσθαι πᾶν· οὗ δ' ἂν εἰς τὸ γεγονός, γεννητῷ παραδείγματι προσχρώμενος οὐ καλόν.

12. Así pues, cuando el obrero mira constantemente hacia lo que es idéntico y, utilizando tal clase de modelo, se esfuerza en realizar la idea y las propiedades, todo lo que así lleva a cabo es necesariamente bello, pero si mirara hacia lo nacido, al utilizar un modelo mortal, no sería bello.

PLATÓN, *Timaeus* 29 A

13. εἰ μὲν δὴ καλός ἐστιν ὅδε ὁ κόσμος ὅ τε δημιουργὸς ἀγαθός, δῆλον ὡς πρὸς τὸ ἀΐδιον ἔβλεπεν.

13. En efecto, si este mundo es bello y bueno su creador, es evidente que miraba hacia lo eterno.

PLATÓN, *Convivium* 210 E-211 D

14. Ὅς γὰρ ἂν μέχρι ἐνταῦθα πρὸς τὰ ἐρωτικὰ παιδαγωγηθῇ, θεώμενος ἐφεξῆς τε καὶ ὀρθῶς τὰ καλά, πρὸς τέλος ἤδη ἰὼν τῶν ἐρωτικῶν ἐξαίφνης κατόψεταί τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν, τοῦτο ἐκεῖνο, ὦ Σώκρατες, οὗ δὴ ἕνεκεν καὶ οἱ ἔμπροσθεν πάντες πόνοι ἦσαν, πρῶτον μὲν ἀεὶ ὂν καὶ οὔτε γιγνόμενον οὔτε ἀπολλύμενον, οὔτε αὐξανόμενον οὔτε φθῖνον, ἔπειτα οὐ τῇ μὲν καλόν, τῇ δ' αἰσχρόν, οὐδὲ τοτὲ μέν, τοτὲ δ' οὔ, οὐδὲ πρὸς μὲν τὸ καλόν, πρὸς δὲ τὸ αἰσχρόν, οὐδ' ἔνθα μὲν καλόν ἔνθα δὲ αἰσχρόν, ὡς τισὶ μὲν ὂν καλόν, τισὶ δὲ

14. Pues el que hasta aquí ha sido educado en las cosas del amor, contemplando en orden y rectamente lo bello, yendo ya hacia el punto culminante de las cuestiones amorosas, verá de repente algo admirablemente bello en su naturaleza, aquello, Sócrates, por lo que también tuvieron lugar todas las fatigas anteriores, que, en primer lugar, existe siempre, no nace ni perece, ni aumenta ni disminuye, que, en segundo lugar, no es bello por una parte ni feo por otra, ni unas veces sí y otras no, ni bello en un respecto y en otro feo, ni aquí bello y allí feo, de modo que para unos sea bello y para otros feo; ni tampoco se le

αἰσχρόν· οὐδ' αὖ φαντασθήσεται αὐτῷ τὸ καλὸν οἷον πρόσωπόν τι οὐδὲ χεῖρες οὐδὲ ἄλλο οὐδὲν ὧν σῶμα μετέχει, οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη, οὐδέ που ὂν ἐν ἑτέρῳ τινί, οἷον ἐν ζώῳ ἢ ἐν γῇ ἢ ἐν οὐρανῷ ἢ ἐν τῷ ἄλλῳ, ἀλλὰ αὐτὸ καθ' αὑτὸ μεθ' αὑτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν, τὰ δὲ ἄλλα πάντα καλὰ ἐκείνου μετέχοντα τρόπον τινὰ τοιοῦτον, οἷον γιγνομένων τε τῶν ἄλλων καὶ ἀπολλυμένων μηδὲν ἐκεῖνο μήτε τι πλέον μήτε ἔλαττον γίγνεσθαι μηδὲ πάσχειν μηδέν. ὅταν δή τις ἀπὸ τῶνδε διὰ τὸ ὀρθῶς παιδεραστεῖν ἐπανιὼν ἐκεῖνο τὸ καλὸν ἄρχηται καθορᾷν, σχεδὸν ἄν τι ἅπτοιτο τοῦ τέλους. τοῦτο γὰρ δὴ ἐστι τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικὰ ἰέναι ἢ ὑπ' ἄλλου ἄγεσθαι, ἀρχόμενον ἀπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἕνεκα τοῦ καλοῦ ἀεὶ ἐπανιέναι, ὥσπερ ἐπαναβαθμοῖς χρώμενον, ἀπὸ ἑνὸς ἐπὶ δύο καὶ ἀπὸ δυεῖν ἐπὶ πάντα τὰ καλὰ σώματα, καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν σωμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιτηδεύματα, καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν ἐπιτηδευμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ μαθήματα, ἕως ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ' ἐκεῖνο τὸ μάθημα τελευτήσῃ, ὅ ἐστιν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γνῷ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἔστι καλόν. ἐνταῦθα τοῦ βίου... εἴπερ που ἄλλοθι, βιωτὸν ἀνθρώπῳ, θεωμένῳ αὐτὸ τὸ καλόν.

aparecerá lo bello como un rostro, unas manos, ni ninguna otra cosa de las que el cuerpo participa, ni como un razonamiento ni una ciencia, ni como algo que exista en alguna otra cosa, como en un ser vivo, en la tierra, en el cielo o en otra cosa, sino ello mismo por sí mismo, consigo mismo siendo siempre único en su especie, mientras que todas las demás cosas bellas participan de ello de un modo tal que, aumentando y pereciendo lo demás, aquello no se hace ni más grande ni más pequeño, ni sufre nada. Así pues, cuando uno a partir de lo de aquí, a causa del recto amor a los muchachos, se eleva y comienza a contemplar aquella belleza, de alguna manera casi alcanza la meta. Pues ésa es, en verdad, la manera recta de abordar las cosas del amor o ser guiado por otro: empezando por las cosas bellas de aquí, con la vista puesta en aquella belleza, continuamente ascender como utilizando escalones, desde un cuerpo a dos y de dos hacia todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos hacia las bellas normas de conducta, y de las bellas normas de conducta hacia las bellas ciencias, hasta terminar, a partir de estas ciencias, en aquella ciencia que no es ciencia de otra cosa, sino de aquella misma belleza y conocer por fin lo que es bello. En ese momento de la vida... si en alguno, merece la pena la vida del hombre, cuando contempla la belleza en sí.

PLATÓN, *Leges* 802 D

15. Ἔτι δὲ θηλείαις τε πρεπούσας ᾠδὰς ἄρρεσί τε χωρίσαι που δέον ἂν εἴη τύπῳ τινὶ διορισάμενον, καὶ ἁρμονίαισι δὴ καὶ ῥυθμοῖς προσαρμόττειν ἀναγκαῖον·... ἀναγκαῖον δὴ καὶ τούτων τὰ σχήματά γε νομοθετεῖν... τὸ δὴ μεγαλοπρεπὲς οὖν καὶ τὸ πρὸς τὴν ἀνδρείαν ῥέπον ἀρρενωπὸν φατέον εἶναι, τὸ δὲ πρὸς τὸ κόσμιον καὶ σῶφρον μᾶλλον ἀποκλῖνον θηλυγενέστερον ὡς ὂν παραδοτέον ἔν τε τῷ νόμῳ καὶ λόγῳ.

LO BELLO DE LA GRANDEZA Y DE LA MODERACIÓN

15. Y aún sería necesario separar los cantos que convienen a las mujeres y a los hombres, distinguiéndolos por alguna característica, y sería preciso, en consecuencia, ajustarlos a las armonías y los ritmos; ... sería, en efecto, preciso fijar por la ley sus caracteres... así pues, hay que afirmar que son propios del hombre la grandeza y lo que atañe al valor, en cambio lo que se inclina más bien hacia el orden y la moderación es más propio de la mujer, según ha de transmitirse en la ley y en nuestra argumentación.

PLATÓN, *Philebus* 51 B

16. Πάνυ μὲν οὖν οὐκ εὐθὺς δῆλά ἐστιν ἃ λέγω, πειρατέον μὴν δηλοῦν. σχημάτων τε γὰρ κάλλος οὐχ ὅπερ ἂν ὑπολάβοιεν οἱ πολλοὶ πειρῶμαι νῦν λέγειν, ἢ ζώων ἢ τινων ζωγραφημάτων, ἀλλ' εὐθύ τι λέγω, φησὶν ὁ λόγος, καὶ περιφερὲς καὶ ἀπὸ τούτων δὴ τά τε τοῖς τόρνοις γιγνόμενα ἐπίπεδά τε καὶ στερεὰ καὶ τὰ τοῖς κανόσι καὶ γωνίαις, εἴ μου μανθάνεις. ταῦτα γὰρ οὐκ εἶναι πρός τι καλὰ λέγω, καθάπερ ἄλλα, ἀλλ' ἀεὶ καλὰ καθ' αὑτὰ πεφυκέναι καὶ τινας ἡδονὰς οἰκείας ἔχειν,... καὶ χρώματα δὴ τοῦτον τὸν τύπον ἔχοντα καλὰ καὶ ἡδονάς.

LA BELLEZA ABSOLUTA Y LA BELLEZA RELATIVA

16. En efecto, no es inmediatamente evidente lo que digo; hay que intentar, en verdad, aclararlo. Pues yo intento ahora expresar por belleza de las formas no lo que el vulgo creería, la de los seres vivos o de algunas pinturas, sino que me refiero —dice el argumento— a la línea recta y al círculo y a las superficies y los sólidos que provienen de ellos con tornos, reglas y escuadras, si me entiendes. Pues estas cosas no digo que son bellas en relación a algo, como otras, sino que siempre en sí mismas son bellas por naturaleza y conllevan sus propios placeres..., y los colores que tienen este carácter son bellos y conllevan placeres.

PLATÓN, *Philebus* 51 A

17. ΠΡΩ. Ἀληθεῖς δ' αὖ τίνας (ἡδονάς), ὦ Σώκρατες, ὑπολαμβάνων ὀρθῶς τις διανοοῖτ' ἄν;
ΣΩ. Τὰς περί τε τὰ καλὰ λεγόμενα χρώματα καὶ περὶ τὰ σχήματα καὶ τῶν ὀσμῶν τὰς πλείστας καὶ τὰς τῶν φθόγγων καὶ ὅσα τὰς ἐνδείας ἀναισθήτους ἔχοντα καὶ ἀλύπους τὰς πληρώσεις αἰσθητὰς καὶ ἡδείας, καθαρὰς λυπῶν παραδίδωσιν.

EL DELEITE ESTÉTICO

17. PROTARCO: Pero, Sócrates, ¿qué placeres podría uno considerar con razón verdaderos?

SÓCRATES: Los que se relacionan con los colores llamados bellos, con las formas y la mayoría de los olores y de los sonidos, y cuantas cosas, cuya falta no es sensible ni penosa, proporcionan plenitudes sensibles y agradables, libres de dolores.

PLATÓN, *Io* 533 E

18. πάντες γὰρ οἵ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως... καὶ οὐ πρότετον οἷός τε ποιεῖν, πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ.

LA LOCURA DE LAS MUSAS

18. Pues todos los buenos poetas épicos dicen todos esos bellos poemas no por una técnica, sino estando endiosados y poseídos, y los buenos líricos igualmente... y no es capaz de componer (un poeta) antes de estar endiosado, demente, y antes de que su inteligencia no habite ya en él.

PLATÓN, *Io* 534 C

19. ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησμῳδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν, ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολ-

19. La divinidad, privándoles de su razón, los utiliza como servidores, profetas y vates divinos, para que nosotros, los que escuchamos, sepamos que no son ellos, que están privados de razón, los que dicen cosas de

λοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. ... οὐκ ἀνθρώπινά ἐστι τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἀλλ' ἢ ἑρμηνεῖς εἰσὶ τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἄν ἕκαστος κατέχηται.

tanto valor, sino que la misma divinidad es quien las dice y a través de ellos nos habla... no son humanas esas hermosas composiciones ni hechas por hombres, sino divinas y de los dioses, y los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos por aquel que a cada uno domine.

PLATÓN, *Phaedrus* 245 A

20. Ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπο τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.

20. Y el que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos.

PLATÓN, *Phaedrus* 249 D

21. Ἔστι δὴ οὖν δεῦρο ὁ πᾶς ἥκων λόγος περὶ τῆς τετάρτης μανίας, ἣν ὅταν τὸ τῆδέ τις ὁρῶν κάλλος, τοῦ ἀληθοῦς ἀναμιμνησκόμενος, πτερῶταί τε καὶ ἀναπτερούμενος προθυμούμενος ἀναπτέσθαι, ἀδυνατῶν δέ, ὄρνιθος δίκην βλέπων ἄνω, τῶν κάτω δὲ ἀμελῶν, αἰτίαν ἔχει ὡς μανικῶς διακείμενος· ὡς ἄρα αὕτη πασῶν τῶν ἐνθουσιάσεων ἀρίστη.

LA BELLEZA IDEAL

21. Pues bien, llegada aquí, toda la exposición trata sobre la cuarta locura. la que se produce cuando uno. al contemplar la belleza de aquí, acordándose de la verdadera. adquiere alas y, habiéndolas recobrado. está deseoso de volar hacia lo alto, y al no poder. por mirar hacia arriba como un pájaro y despreciar lo de abajo, es acusado de loco: que ésa es la mejor de las posesiones divinas debemos decir.

PLATÓN, *Respublica* 601 D

22. περὶ ἕκαστον ταύτας τινὰς τρεῖς τέχνας εἶναι, χρησομένην, ποιήσουσαν, μιμησομένην.

LA DIVISIÓN DE LAS ARTES

22. Sobre cada cosa hay tres artes. éstas: la de utilizarla, la de fabricarla y la de imitarla.

PLATÓN, *Sophista* 219 A

23. Ἀλλὰ μὴν τῶν γε τεχνῶν πασῶν σχεδὸν εἴδη δύο ... γεωργία μὲν καὶ ὅση περὶ τὸ θνητὸν πᾶν σῶμα θεραπεία, τὸ τε αὖ περὶ τὸ ξύνθετον καὶ πλαστόν, ὃ δὴ σκεῦος ὠνομάκαμεν, ἥ τε μιμητική, ξύμπαντα ταῦτα δικαιότατ' ἑνὶ προσαγορεύοιτ' ἂν ὀνόματι.

23. Pero de todas las artes, ciertamente, hay, en suma, dos formas... la agricultura y cualquier cuidado de todo cuerpo mortal. y, además, lo que se refiere a la composición y modelado, que llamamos utensilios, y la mimética, todo eso se podría denominar, con mucha justicia, con un solo nombre.

PLATÓN, *Leges* 798 D

24. ἐλέγομεν, ὡς τὰ περὶ τοὺς ῥυθμοὺς καὶ πᾶσαν μουσικὴν ἐστι τρόπων μιμήματα βελτιόνων καὶ χειρόνων ἀνθρώπων.

24. Decíamos que lo relativo a los ritmos y toda la música es imitación de las costumbres de los hombres mejores o peores.

PLATÓN, *Leges* 655 D

25. ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τὰς χορείας, ἐν πράξεσί τε παντοδαπαῖς γιγνόμενα καὶ τύχαις καὶ ἤθεσι μιμήσεσι διεξιόντων ἑκάστων οἷς μὲν ἂν πρὸς τρόπου τὰ ῥηθέντα ἢ μελῳδηθέντα ἢ καὶ ὁπωσοῦν χορευθέντα ᾖ... τούτους μὲν καὶ τούτοις χαίρειν.

25. Puesto que las representaciones corales son imitaciones de caracteres realizadas mediante acciones y circunstancias de toda clase, procediendo cada ejecutante según sus costumbres y su capacidad de imitación, aquellos en quienes lo dicho, cantado o de alguna manera bailado esté de acuerdo con su carácter... se gozan con ello.

PLATÓN, *Respublica* 597 D

26. Ἦ καὶ τὸν ζωγράφον προσαγορεύωμεν δημιουργὸν καὶ ποιητὴν τοῦ τοιούτου; Οὐδαμῶς... Τοῦτο, ἔμοιγε δοκεῖ μετριώτατ' ἂν προσαγορεύεσθαι μιμητὴς οὗ ἐκεῖνοι δημιουργοί... Τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγῳδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστι.

26. ¿Y acaso podemos llamar al pintor artífice y autor de tal cosa? En modo alguno... Me parece que se le llamaría más adecuadamente imitador de lo que aquéllos son artífices... Pues eso será también el poeta trágico si es realmente imitador.

PLATÓN, *Sophista* 267 A

27. Τὸ τοίνυν φανταστικὸν αὖθις διορίζωμεν δίχα... Τὸ μὲν δι' ὀργάνων γιγνόμενον, τὸ δὲ αὐτοῦ παρέχοντος ἑαυτὸν ὄργανον τοῦ ποιοῦντος τὸ φάντασμα... Ὅταν, οἶμαι, τὸ σὸν σχῆμά τις τῷ ἑαυτοῦ χρώμενος σώματι προσόμοιον ἢ φωνὴν φωνῇ φαίνεσθαι ποιῇ, μίμησις τοῦτο τῆς φανταστικῆς μάλιστα κέκληταί που.

27. Pues bien, dividamos en dos, a su vez, el arte de producir apariencias... Una clase se hace por medio de instrumentos y en la otra el que hace la apariencia se presta a sí mismo como instrumento... Cuando alguien, pienso, utilizando su propio cuerpo hace que su figura o su voz se parezcan a las tuyas, esa clase del arte de producir apariencias se llama, creo yo, imitación.

PLATÓN, *Respublica* 606 D

28. ποιητικὴ μίμησις... τρέφει γὰρ ταῦτα ἄρδουσα, δέον αὐχμεῖν, καὶ ἄρχοντα ἡμῖν καθίστησι, δέον ἄρχεσθαι αὐτά, ἵνα βελτίους τε καὶ εὐδαιμονέστεροι ἀντὶ χειρόνων καὶ ἀθλιωτέρων γιγνώμεθα.

28. Imitación poética... pues alimenta regando lo que debía estar seco y nos erige como gobernante lo que debía ser gobernado, para que seamos mejores y más felices en lugar de peores y más desgraciados.

29. ἡ ... μίμησις ποίησις τίς ἐστιν, εἰδώλων μέντοι.

PLATÓN, *Sophista* 235 D-236 C

30. ΞΕ. φαίνομαι δύο καθορᾶν εἴδη τῆς μιμητικῆς... Μίαν μὲν τὴν εἰκαστικὴν ὁρῶν ἐν αὐτῇ τέχνην. ἔστι δ' αὕτη μάλιστα, ὁπόταν κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας τις ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει, καὶ πρὸς τούτοις ἔτι χρώματα ἀποδιδοὺς τὰ προσήκοντα ἑκάστοις, τὴν τοῦ μιμήματος γένεσιν ἀπεργάζηται.

ΘΕΑΙ. Τί δ'; οὐ πάντες οἱ μιμούμενοί τι τοῦτ' ἐπιχειροῦσι δρᾷν;

ΞΕ. Οὔκουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἶσθ' ὅτι σμικρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τό τὰ μεν πόρρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσθαι. ἆρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται;

ΘΕΑΙ. Πάνυ μὲν οὖν.

ΞΕ. Τὸ μὲν ἄρα ἕτερον οὐ δίκαιον, εἰκός γε ὄν, εἰκόνα καλεῖν;

ΘΕΑΙ. Ναί.

ΞΕ. Καὶ τῆς γε μιμητικῆς τό ἐπὶ τούτῳ μέρος κλητέον, ὅπερ εἴπομεν ἐν τῷ πρόσθεν, εἰκαστικήν;

ΘΕΑΙ. Κλητέον.

ΞΕ. Τί δέ; τὸ φαινόμενον μὲν διὰ τὴν ἀκολουθίαν ἐοικέναι τῷ καλῷ, δύναμιν δὲ εἴ τις λάβοι τά τηλικαῦτα ἱκανῶς ὁρᾶν, μηδ' ἐοικὸς ᾧ φησὶν ἐοικέναι, τί καλοῦμεν; ἆρ' οὐκ', ἐπείπερ φαίνεται μέν, ἔοικε δέ οὔ ,φάντασμα;

ΘΕΑΙ. Τί μήν;

ΞΕ. Οὐκοῦν πάμπολυ καὶ κατὰ τὴν ζωγραφίαν τοῦτο τὸ μέρος ἐστὶ καὶ κατὰ ξύμπασαν μιμητικήν;

ΘΕΑΙ. Πῶς δ' οὔ;

ΞΕ. Τὴν δὴ φάντασμα ἀλλ' οὐκ εἰκόνα

LA MIMESIS

29. La... imitación es una composición, de imágenes, sin duda.

30. EXTRANJERO: Me parece ver dos formas del arte de imitar... La primera que veo en ella es el arte de la reproducción. Ésta se da principalmente cuando alguien realiza la imitación según las proporciones del modelo en longitud, anchura y profundidad, dando además los colores apropiados a cada parte.

TEETETO: ¿Pues qué?, ¿no intentan hacerlo así todos los que imitan algo?

EXTRANJERO: No quienes modelan o dibujan alguna obra de grandes dimensiones. Pues si le dieran las verdaderas proporciones de las cosas bellas, sabes que la parte de arriba parecería más pequeña de lo conveniente, y la de abajo mayor, al ser vistas por nosotros aquélla de lejos y ésta de cerca. Así pues, ¿no es cierto que, mandando a paseo la verdad, los artesanos hoy dan a sus imágenes no las proporciones que existen en realidad, sino las que van a parecer bellas?

TEETETO: Sin duda.

EXTRANJERO: Entonces ¿no es justo llamar a la primera, por ser reproducida, reproducción?

TEETETO: Sí.

EXTRANJERO: ¿Y debe llamarse a la parte del arte de imitar que trata de eso, tal como antes dijimos, reproductiva?

TEETETO: Sí, así se la debe llamar.

EXTRANJERO: ¿Pues qué? ¿Qué llamaremos a lo que parece asemejarse al objeto bello por la sucesión, pero que no reproduce lo que dice reproducir, si alguien pudiera ver adecuadamente obras tan grandes? ¿No lo llamaremos, puesto que se parece, pero no reproduce, apariencia?

TEETETO: ¿Qué otra cosa si no?

EXTRANJERO: ¿Y no es muy grande esta parte en la pintura y en todo el arte de imitar?

TEETETO: ¿Cómo no?

EXTRANJERO: Entonces, ¿no llamaría-

ἀπεργαζομένην τέχνην ἄρ' οὐ φανταστικὴν ὀρθότατ' ἂν προσαγορεύοιμεν;

ΘΕΑΙ. Πολύ γε.
ΞΕ. Τούτω τοίνυν τὼ δύο ἔλεγον εἴδη τῆς εἰδωλοποιικῆς, εἰκαστικὴν καὶ φανταστικήν.

ΘΕΑΙ. Ὀρθῶς.

mos más correctamente al arte que produce una apariencia y no una reproducción. fantástico?

TEETETO: Sí, mucho más.

EXTRANJERO: Pues bien. ésas son las dos formas del arte de representar imágenes que decía, la reproductiva y la fantástica.

TEETETO: Con razón.

PLATÓN, *Respublica* 601 D

31. Οὐκοῦν ἀρετὴ καὶ κάλλος καὶ ὀρθότης ἑκάστου σκεύους καὶ ζώου καὶ πράξεως οὐ πρὸς ἄλλο τι ἢ τὴν χρείαν ἐστί, πρὸς ἣν ἂν ἕκαστον ἢ πεποιημένον ἢ πεφυκός;

ORTHOTES-LA JUSTEDAD

31. ¿No es verdad que la excelencia. la belleza y la justedad de cada utensilio. ser vivo y actividad no están en relación con ninguna otra cosa más que con el uso para el que han sido hechos o han nacido?

PLATÓN, *Phaedrus* 264 C

32. δεῖν πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὑτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν. ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.

32. Es necesario que todo discurso esté compuesto como un animal, con un cuerpo propio, de manera que no carezca de cabeza ni de pies, sino que tenga centro y extremidades, escritos de modo conveniente unos con otros y con el todo.

PLATÓN, *Respublica* 420 D

33. μὴ οἷου δεῖν ἡμᾶς οὕτω καλοὺς ὀφθαλμοὺς γράφειν, ὥστε μηδὲ ὀφθαλμοὺς φαίνεσθαι, μηδ' αὖ τἆλλα μέρη, ἀλλ' ἄθρει εἰ τά προσήκοντα ἑκάστοις ἀποδιδόντες τὸ ὅλον καλὸν ποιοῦμεν.

33. No creas que debemos pintar ojos tan hermosos que ni siquiera parezcan ojos. ni tampoco las demás partes del cuerpo. sino considera si, dando a cada parte lo que le conviene, hacemos el conjunto hermoso.

PLATÓN, *Respublica* 403 C

34. δεῖ δέ που τελευτᾷν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά.

EL ARTE Y LA BELLEZA

34. Y es preciso, creo yo, que el arte de las Musas culmine en el amor de la belleza.

PLATÓN, *Respublica* 472 D

35. Οἴει ἂν οὖν ἧττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι, ὃς ἂν γράψας παράδειγμα, οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος, καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοὺς μὴ ἔχῃ ἀποδεῖξαι, ὡς καὶ δυνατὸν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα;

EL ARTE NO NECESARIAMENTE IMITATIVO

35. Así pues, ¿creerías que es de algún modo menos bueno el pintor que, tras pintar un modelo, cual sería el hombre más bello, y traspasarlo todo convenientemente al cuadro, no pudiera demostrar que es posible que exista un hombre semejante?

PLATÓN, *Politicus* 288 C

36. τὸ περὶ τὸν κόσμον καὶ γραφικήν ... καὶ ὅσα ταύτῃ προσχρώμενα καὶ μουσικῇ μιμήματα τελεῖται, πρὸς τὰς ἡδονὰς μόνον ἡμῶν ἀπειργασμένα, δικαίως δ' ἂν ὀνόματι περιληφθέντα ἑνί... παίγνιόν πού τι λέγεται... τοῦτο τοίνυν τούτοις ἓν ὄνομα ἅπασι πρέψει προσαγορευθέν· οὐ γὰρ σπουδῆς οὐδὲν αὐτῶν χάριν, ἀλλὰ παιδιᾶς ἕνεκα πάντα δρᾶται.

EL ARTE ES UN JUEGO

36. Lo relativo al adorno y la pintura... y cuantas imitaciones se realizan haciendo uso de ésa y de la música, que son llevadas a cabo sólo para nuestro placer y que, con justicia, se podrían comprender bajo un solo nombre... se llama, creo yo, juego... Pues bien, ese único nombre les convendrá a todas ellas como designación; pues ninguna de ellas se hace por una finalidad seria, sino todas por diversión.

PLATÓN, *Respublica* 598 A

37. κλίνη, ἐάν τε ἐκ πλαγίου αὐτὴν θεᾷ ἐάν τε καταντικρύ ἢ ὁπῃοῦν, μή τι διαφέρει αὐτὴ ἑαυτῆς... φαίνεται δὲ ἀλλοία; καὶ τἆλλα ὡσαύτως; ... πρὸς πότερον ἡ γραφικὴ πεποίηται περὶ ἕκαστον; πότερα πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει, μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται, φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὖσα μίμησις; Φαντάσματος... Πόρρω ἄρα που τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητική ἐστι.

LA CONDENA DE LAS ARTES

37. «Un lecho, ya lo mires de lado, ya de frente o por cualquier otro lado, ¿difiere en algo de sí mismo... o parece distinto? ¿E igualmente lo demás...? ¿Con vistas a qué se hace la pintura en cada caso? ¿Tal vez con vistas a imitar lo que existe, según es, o lo aparente, según aparece, siendo imitación de una apariencia o de una verdad?» «De una apariencia...» «Entonces está lejos de la verdad el arte de imitar».

PLATÓN, *Respublica* 603 A

38. ἡ γραφικὴ καὶ ὅλως ἡ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὂν τὸ αὑτῆς ἔργον ἀπεργάζεται, πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἑταίρα καὶ φίλη ἐστὶν ἐπ' οὐδενὶ ὑγιεῖ οὐδ' ἀληθεῖ... Φαύλη ἄρα φαύλῳ ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητική... Πότερον... ἡ κατὰ τὴν ὄψιν μόνον, ἢ καὶ κατὰ τὴν ἀκοήν, ἣν δὴ ποίησιν ὀνομάζομεν;

38. La pintura, y el arte de imitar, en general, realiza su propia obra, que está lejos de la verdad, tiene relaciones con la parte que hay en nosotros que está lejos de la razón a su vez, y es su compañera y amiga para nada sano ni verdadero... Así pues, vil tratando con lo vil, engendra cosas viles el arte de imitar... ¿Acaso... sólo el que corresponde a la vista o también el que corresponde al oído, que llamamos, ciertamente, poesía?

PLATÓN, *Respublica* 605 A

39. Ὁ δὲ μιμητικὸς ποιητὴς ... καὶ τιθεῖμεν ἀντίστροφον αὐτὸν τῷ ζωγράφῳ; καὶ γὰρ ... καὶ τῷ πρὸς ἕτερον τοιοῦτον ὁμιλεῖν τῆς ψυχῆς, ἀλλὰ μὴ πρὸς τὸ βέλτιστον, καὶ ταύτῃ ὡμοίωται· καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν ... ταὐτὸν καὶ τὸν μιμητικὸν ποιητὴν φήσομεν κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἑκάστου

39. El poeta imitativo... ¿lo pondríamos, también, en el mismo plano que al pintor? Pues... se le parece en este respecto, en tener trato con la otra parte del alma, pero no con la mejor; así, al punto, en justicia, no lo podríamos admitir en una ciudad que va a ser bien gobernada... y de ese modo diremos que el poeta imitativo origina en el alma de cada uno, privadamente, un régimen

τῇ ψυχῇ ἐμποιεῖν, τῷ ἀνοήτῳ αὐτῆς χαριζόμενον καὶ οὔτε τὰ μείζω οὔτε τὰ ἐλάττω διαγιγνώσκοντι, ἀλλὰ τὰ αὐτὰ τοτὲ μὲν μεγάλα ἡγουμένῳ, τοτὲ δὲ σμικρά, εἴδωλα εἰδωλοποιοῦντα, τοῦ δὲ ἀληθοῦς πόρρω πάνυ ἀφεστῶτα.

malo, al agradar a su parte insensata, que no distingue lo mayor ni lo menor, sino que considera lo mismo unas veces grande y otras pequeño, creando imágenes que están muy lejos de la verdad.

PLATÓN, *Leges* 889 A

40. Ἔοικε, φασί, τὰ μὲν μέγιστα αὐτῶν καὶ κάλλιστα ἀπεργάζεσθαι φύσιν καὶ τύχην, τὰ δὲ σμικρότερα τέχνην, ἣν δὴ παρὰ φύσεως λαμβάνουσαν τὴν τῶν μεγάλων καὶ πρώτων γένεσιν ἔργων πλάττειν καὶ τεκταίνεσθαι πάντα τὰ σμικρότερα, ἃ δὴ τεχνικὰ πάντες προσαγορεύομεν. ... τέχνην δὲ ὕστερον ἐκ τούτων ὑστέραν γενομένην, αὐτὴν θνητὴν ἐκ θνητῶν, ὕστερα γεγεννηκέναι παιδιάς τινας ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας, ἀλλὰ εἴδωλ' ἄττα ξυγγενῆ ἑαυτῶν, οἵ' ἡ γραφικὴ γεννᾷ καὶ μουσικὴ καὶ ὅσαι ταύταις εἰσὶ συνέριθοι τέχναι· αἳ δέ τι καὶ σπουδαῖον ἄρα γεννῶσι τῶν τεχνῶν, εἶναι ταύτας, ὁπόσαι τῇ φύσει ἐκοίνωσαν τὴν αὐτῶν δύναμιν, οἷον αὖ ἰατρικὴ καὶ γεωργικὴ καὶ γυμναστική.

40. Parece, dicen, que, de esas cosas, las mayores y más hermosas las llevan a cabo la naturaleza y el azar, y las más insignificantes el arte, que, tomando de la naturaleza las grandes y primarias obras, ya formadas, modela y construye todas las más insignificantes que, precisamente, todos llamamos artificiales. ... Y el arte, que nació después como resultado de esas causas, mortal él mismo por proceder de mortales, ha engendrado, finalmente, unos juegos que no participan mucho de la verdad, sino que son unas imágenes afines a ellas, como las que engendra la pintura, la música y cuantas artes son auxiliares suyas; de estas artes, las que engendran algo serio son las que ponen en común su propia fuerza con la naturaleza, como la medicina, la agricultura y la gimnasia, a su vez.

PLATÓN, *Respublica* 401 B

41. Ἆρ' οὖν τοῖς ποιηταῖς ἡμῖν μόνον ἐπιστατητέον καὶ προσαναγκαστέον τὴν τοῦ ἀγαθοῦ εἰκόνα ἤθους ἐμποιεῖν τοῖς ποιήμασιν ἢ μὴ παρ' ἡμῖν ποιεῖν;

EL CONTROL DE LAS ARTES

41. ¿Debemos, acaso, vigilar sólo a los poetas y obligarles a representar en sus obras la imagen del buen carácter o a no componer entre nosotros?

PLATÓN, *Respublica* 424 B

42. παρὰ πάντα αὐτὸ φυλάττωσι, τὸ μὴ νεωτερίζειν περὶ γυμναστικὴν τε καὶ μουσικὴν παρὰ τὴν τάξιν. ... εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὡς ἐν ὅλῳ κινδυνεύοντα· οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων... Ἡ γοῦν παρανομία... ῥαδίως αὕτη λανθάνει παραδυομένη... ὡς ἐν παιδιᾶς γε μέρει καὶ ὡς κακὸν οὐδὲν ἐργαζομένη. ... ἠρέμα ὑπορρεῖ πρὸς τὰ ἤθη τε καὶ τὰ ἐπιτηδεύματα.

42. Que vigilen en todo que no haya innovaciones en la gimnasia y en la música contra lo dispuesto... pues hay que guardarse de adoptar un nuevo tipo de música, pensando que corre peligro en su totalidad; en efecto, de ninguna manera se modifican los modos de la música sin modificarse las mayores leyes de la ciudad... Ciertamente, la ilegalidad... pasa inadvertida con facilidad al introducirse subrepticiamente... como parte de un juego y que no produce ningún daño. ... Calladamente se desliza en las costumbres y los hábitos.

PLATÓN, *Leges* 660 A

43. τὸν ποιητικὸν ὁ ὀρθὸς νομοθέτης ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς πείσει τε καὶ ἀναγκάσει μὴ πείθων, τὰ τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἁρμονίαις μέλη ποιοῦντα ὀρθῶς ποιεῖν.
ΚΛ. Νῦν οὖν οὕτω δοκοῦσί σοι, πρὸς Διός, ὦ ξένε, ἐν ταῖς ἄλλαις πόλεσι ποιεῖν; ἐγὼ μὲν γὰρ καθ' ὅσον αἰσθάνομαι, πλὴν παρ' ἡμῖν ἢ παρὰ Λακεδαιμονίοις, ἃ σὺ νῦν λέγεις, οὐκ οἶδα πραττόμενα, καινὰ δὲ ἄττα ἀεὶ γιγνόμενα περί τε τὰς ὀρχήσεις καὶ περὶ τὴν ἄλλην μουσικὴν ξύμπασαν, οὐχ ὑπὸ νόμων μεταβαλλόμενα ἀλλ' ὑπό τινων ἀτάκτων ἡδονῶν, πολλοῦ δεουσῶν τῶν αὐτῶν εἶναι καὶ κατὰ ταὐτά, ὡς σὺ κατ' Αἴγυπτον ἀφερμηνεύεις, ἀλλ' οὐδέποτε τῶν αὐτῶν.

43. El buen legislador persuadirá al poeta, o le obligará si no le persuade, a componer rectamente con su bello y loable lenguaje, figurando en los ritmos los caracteres y en las armonías los tonos de los hombres sabios, valientes y enteramente buenos.

CLINIAS: Así pues, ¿te parece, por Zeus, extranjero, que en las demás ciudades se compone, en realidad, así? Pues yo, en cuanto alcanzo a conocer, no sé que se haga lo que tú acabas de decir, excepto entre nosotros y entre los lacedemonios, sino que constantemente surgen novedades en las danzas y en todo lo demás que tiene relación con la música, no por ser modificadas por las leyes, sino por ciertos gustos desordenados, que distan mucho de ser los mismos y permanentes, según tú explicas de Egipto, sino que nunca son los mismos.

PLATÓN, *Respublica* 607 B

44. παλαιὰ μέν τις διαφορὰ φιλοσοφίᾳ τε καὶ ποιητικῇ· ... ὡς ξύνισμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αὐτῆς· ἀλλὰ γὰρ τὸ δοκοῦν ἀληθὲς οὐχ ὅσιον προδιδόναι.

EL ARTE Y LA FILOSOFÍA

44. Antigua es la discordia entre la filosofía y la poesía...; porque comprendemos que somos hechizados por ella, pero no es lícito traicionar lo que parece verdadero.

10. La estética de Aristóteles

1. Los textos de Aristóteles sobre la estética. Las bibliografías antiguas citan varios tratados del gran Aristóteles (384-323) concernientes a la teoría del arte: *De los poetas, Problemas homéricos, Sobre la belleza, Sobre la música, Problemas de la poética.* Todos esos tratados se han perdido; todos menos uno, la *Poética*, que por lo visto tampoco se conservó íntegramente ya que las bibliografías antiguas hablan de dos libros mientras que nos ha llegado sólo uno, bastante breve que, aparte de una introducción general, comprende la teoría de la tragedia.

A pesar de ello, la *Poética* de Aristóteles ocupa en la historia de la estética [a] un

[a] A. Trendelenburg, *Das Ebenmass ein Band der Verwandtschaft zwischen der griechischen Archäologie un griechischen Philosophie*, 1856. G. Teichmüller, *Aristotelische Forschungen*, II: *Aristoteles' Philosophie der Kunst*, 1869. J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, 1880. Ch. Bénard, *L'esthétique d'Aristote*, 1887. J. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, 1909. L. Cooper, *The Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence*, 1924. U. Galli, *La mimesis artistica secondo Aristotele* en «Studi italiani di filologia classica» IV N. S., 1926. K. Svoboda, *L'estétique d'Aristote*, 1927. R. Mayer, *Natur und Kunst bei Aristoteles*, 1929. E. Bignami, *La poetica di Aristotele e il concetto dell' arte pressogli antichi*, 1932. Z. Szmydtowa, *Problemat poetyki Arystotelesa* en «Marcholt», 1936. W. Gordziejew, *Z zagadnień poetyki Arystotelesa* en «Przeglad Klasyczny», 1938. R. Ingarden, *Z dziejów dziela*

lugar especial, siendo el más antiguo de los tratados estéticos que se han conservado. Antes de él, había pocos tratados de ese tipo, y además, o no han llegado hasta nuestros tiempos o se han conservado sólo fragmentos. La *Poética* de Aristóteles es una obra especializada que trata los problemas específicos de la fábula y del lenguaje poético y que además incluye observaciones generales sobre la estética. Lo más probable es que fuera destinada a una serie de lecciones y constituyera un esbozo para otro tratado que desconocemos. El libro en cuestión no fue publicado en vida de Aristóteles.

Aparte de ese tratado especializado, en varios escritos de Aristóteles, dedicados a diversos temas, hallamos observaciones concernientes a la estética. Hay muchas en su *Retórica*, sobre todo en el libro III donde analiza problemas de estilo, así como en el VII libro de la *Política* en el cual, en los capítulos 3 al 7, al discutir el problema de la educación, Aristóteles expone su opinión acerca de la música. Asimismo, los libros I y III de la *Política* tocan problemas estéticos. A la estética de la música son dedicados también algunos capítulos de los *Problemas*, obra que, sin embargo, no es de Aristóteles sino de alguno de sus discípulos.

Las observaciones sobre la belleza y sobre el arte que se encuentran en la *Física* y en la *Metafísica*, aun hayándose esparcidas en frases aisladas, son muy significativas. Por fin, sobre las experiencias estéticas tratan sus *Éticas*, sobre todo la *Ética a Eudemo*.

En las obras estéticas de Aristóteles, las discusiones con respecto a problemas particulares predominan sobre las que tratan teorías de carácter general. En ellas se ocupa más bien de la tragedia o de la música que de la belleza o de la poesía de un modo genérico. No obstante, algunas de las tesis formuladas por Aristóteles y aplicadas por él únicamente a la tragedia o a la poesía, con el tiempo, resultaron ser verdades válidas para todo el arte sin distinción.

2. *Los precursores*. En las investigaciones estéticas, fueron precursores de Aristóteles, por un lado, filósofos como Gorgias, Demócrito o Platón, que reflexionaban de la naturaleza de lo bello y del arte y, por otro, los artistas que enunciaban preceptos operativos acerca de las artes. Mas no hubo nadie antes de Aristóteles que realizara investigaciones en el campo de la estética tan sistemáticamente como él. Fue él quien, gracias a su metodología y meticulosidad, llevó la estética, como dijo Kant, al seguro camino del conocimiento. El desarrollo de una ciencia es un proceso continuo, y es arriesgado afirmar que comenzó en un momento u otro. El que quiera obrar de esta manera y marcar una línea divisoria entre la historia y la prehistoria, lo puede hacer justamente con Aristóteles quien, de indagaciones teóricas más o menos aisladas, supo hacer una disciplina coherente.

El precursor más importante y más cercano de Aristóteles fue su maestro Platón, y es natural que entre sus opiniones hubiera mucha afinidad. Incluso se ha llegado a afirmar que la estética de Aristóteles no contiene nada que no se hallara antes en Platón, lo cual no es cierto, desde luego. Aristóteles rompió con la concepción metafísica que había sido la base de la estética platónica; en parte sistematizó, en parte transformó las ideas estéticas de Platón, y en parte desarrolló lo que en el maestro no era todavía sino alusión y esbozo.

---

literackiego en «Kwartalnik Filozoficzny», XVII, 1948 (y en: «Studia estetyczne», II, 1957). S. Alibertis, *La définition de la tragédie chez Aristote et la catharsis* en «Archives de Philosophie», 1958. M. Lienhard, *Poetica des Aristoteles*, Diss. Zurich, 1950. D. de Montmoulin, *La poétique d'Aristote* (texte et additions ultérieures), Neufchatel, 1951. H. House, *Aristotle's Poetics*, 1956. El comentario más completo de la *Poética* es el de A. Gudeman. Bibliografía concerniente a la *Poética:* L. Cooper y A. Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, 1928.

Aristóteles fundó sus conceptos estéticos sobre la poesía y la música de su país y de su época, es decir, sobre la poesía de Sófocles y Eurípides, así como sobre la pintura de Polignoto y Zeuxis. Pero al mismo tiempo manifestó sus gustos personales. Apreciaba sólo algunas clases de música y despreciaba la danza. En cuanto a los escultores, el puesto supremo en su jerarquía lo ocupaban Fidias y Polícleto, artistas de una generación mayor que la suya. Tampoco eran sus contemporáneos los grandes pintores que más estimaba y los grandes trágicos sobre cuyas obras modeló su *Poética*. Así pues, la estética de Aristóteles estaba influenciada por aquel arte que siendo aún contemporáneo había obtenido ya una general aceptación. Eran el mismo arte y poesía que había conocido Platón; empero, la actitud de Aristóteles hacia ellos ya era diferente. Mientras Platón condenaba el arte y la poesía por no corresponder a su ideología, Aristóteles, tratándolos como un hecho ya afirmado, vino a adaptar a ellos su ideología estética.

3. *El concepto del Arte.* El concepto fundamental que en la antigüedad delimitaba el alcance de la estética era o bien el concepto de la belleza o bien el del arte. Para Platón, el concepto básico había sido el de la belleza mientras que, al decir de Zeller, «Aristóteles, en la introducción a su *Poética*, dejó a un lado el concepto de lo bello y emprendió una investigación sobre el arte». El hecho concreto y relativamente evidente que es el arte era para él más atractivo que el más bien ambiguo concepto de belleza.

El concepto del arte establecido por Aristóteles arraigó durante largos siglos, convirtiéndose en clásico. No fue un concepto nuevo ni originalmente suyo. Aristóteles asumió la concepción corriente o, mejor dicho, conservó la idea del arte de la cual los griegos se servían de un modo intuitivo, y la definió, convirtiéndola de esa suerte en un verdadero concepto.

En términos generales, el arte es una actividad humana, lo cual lo distingue de la naturaleza. Aristóteles formuló esta idea del siguiente modo: «del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma»[1]; o también: «el principio está en quien lo produce y no en lo producido»[2]. Por esta razón, los productos del arte «pueden ser o no ser», mientras que los de la naturaleza surgen de la necesidad.

Para ser más exactos, hay tres tipos de actividad humana, a saber: la investigación, la actuación y la producción. El arte es una producción y la producción difiere tanto de la investigación como de la actuación, ya que nos deja un producto: un cuadro es producto de la pintura, al igual que una estatua lo es de la escultura.

Cada arte es una producción, mas no cada producción es un arte. Sólo es arte, al decir de Aristóteles, «una producción consciente, basada en el conocimiento». Siguiendo este razonamiento, el arte pertenece a la producción, su rasgo distintivo resulta de estar basado en el conocimiento, gracias al cual obra de manera consciente y se vale de reglas generales.

Conforme a la definición aristotélica del arte, la producción basada sobre el instinto, sobre la experiencia o sobre la práctica, no es arte, dado que carece de reglas y de una consciente aplicación de los medios para lograr sus fines. Solamente quien conoce los medios y los fines de la propia producción está en capacidad de dominar el arte a fondo. De acuerdo con esta definición —y además con la tradición— eran artes no sólo las que posteriormente se llamarían «bellas artes» sino también la artesanía; no sólo la pintura y la escultura, sino también la zapatería y la construcción de barcos. La definición aristotélica del arte llegó a ser una definición clásica y perduró varios siglos.

El arte es pues una producción del artista quien, para producir, debe poseer cierta habilidad, cierta disposición permanente para crear. Y fue a esta capacidad, a esta habilidad más que a la producción misma a lo que Aristóteles llamó arte. La habi-

lidad se basa en el conocimiento del artista, en conocer las reglas de la producción; y también a este conocimiento, que constituye la base de la producción, lo llama Aristóteles arte. Con el tiempo, se llegó a denominar como arte también el producto de las actividades del artista, pero Aristóteles nunca lo utilizó en ese sentido.

La producción, la capacidad de producir, el conocimiento indispensable en la producción así como el producto mismo, todo ello estaba estrechamente entrelazado y el sentido de la palabra «arte» era fácilmente trasladado de un concepto a otro. La polisemia del término griego «techne» pasó a la voz latina *ars*, y ésta al nombre de «arte» de las lenguas modernas. Pero si bien el significado básico de la palabra «techne» consistía para Aristóteles en las habilidades del productor, en el *ars* medieval se refería al conocimiento en sí mismo, mientras que en el concepto de «arte» ya se contiene el producto.

El concepto aristotélico de arte presenta varios rasgos característicos, a saber:

a) Aristóteles entendía el arte de una manera dinámica. Estaba acostumbrado a realizar investigaciones biológicas, y en tanto que investigador de los seres vivos tenía cierta tendencia a ver en la naturaleza, sobre todo, procesos. De esta suerte, su concepto del arte no era estático sino dinámico, y atribuía mayor importancia a la producción que al producto terminado.

b) Por otro lado, Aristóteles hacía hincapié en el factor intelectual en el arte, en los conocimientos indispensables para crear una obra, en el razonamiento y en el «pergeño del inventor». No hay pues arte sin reglas generales. «El arte nace —escribe— cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal sobre las cosas semejantes.»[3].

c) Aristóteles concebía el arte como un proceso psico-físico, contraponiéndolo a la naturaleza. Es verdad que el arte nace en la mente del artista, no obstante lo cual tiende a convertirse en un producto material. La contraposición entre arte y naturaleza no está muy clara en Aristóteles ya que el filósofo estaba firmemente convencido de que el arte aspira siempre a un fin, del mismo modo que lo hace también la naturaleza, siendo esta finalidad un elemento que los acerca y une [3a].

Al determinar el arte en tanto que habilidad, Aristóteles lo asemejó a la ciencia, encontrando al mismo tiempo una fórmula adecuada para distinguir entre ambas disciplinas. Según él, la ciencia atañe a la existencia y el arte a la creacion [4]. Sin embargo, esta fórmula ejerció menos influencia que su definición del arte como habilidad. Esta última borraba la frontera entre el arte y la ciencia, hasta el punto que en la antigüedad y en el Medievo se incluyeran entre las artes la geometría y la astronomía.

El concepto aristotélico del arte se extendió y mantuvo durante casi dos mil años. Tan sólo en los tiempos modernos sufrió una transformación radical; se empezó a concebir el arte primero de una manera más restringida, es decir, exclusivamente como «arte bello» y, en segundo término, más bien como producto, y no como habilidad y actividad. Por último, también se dejó de hacer hincapié en el conocimiento y en las reglas; el arte puede hoy carecer de reglas con tal de que el producto sea satisfactorio.

Era una particularidad de Aristóteles el no limitarse a razonamientos generales, sino también penetrar en los detalles; el filósofo siempre trató de profundizar en todos los elementos, condiciones y variantes de cada fenómeno, y obró del mismo modo cuando trataba de la teoría del arte. Sus detallados análisis pertenecen más bien a la historia de las teorías artísticas que a la estética general. Presentaremos aquí, a guisa de ejemplo, dos de sus ideas, concernientes a la relación entre el arte y la materia de que se sirve, así como entre el arte y las que son sus condiciones.

a) El arte necesita siempre de la materia, pero se sirve de ella de diversas formas. Aristóteles distingue cinco [5]: el arte cambia la forma de la materia (como su-

cede en el caso en que se moldean las estatuas en bronce), añade o quita materia (como en el caso de estatuas esculpidas en piedra) o bien compone la materia (como en la arquitectura) o, por último, cambia su cualidad.

b) Las condicioines fundamentales del arte son; según Aristóteles, el conocimiento, la eficiencia y las capacidades innatas. El conocimiento necesario en el arte no es un conocimiento puramente teórico ni tampoco un conocimiento real; ha de ser un conocimiento general que incluye las reglas del comportamiento, y que se adquiere mediante una generalización de experiencias. La habilidad requerida en un artista, se obtiene con la práctica. Igual que los demás griegos, Aristóteles veía en el ejercicio un factor esencial del arte: el arte puede y debe ser aprendido. No obstante, el aprendizaje no servirá para nada si faltan las capacidades innatas, que también constituyen una condición indispensable del arte.

En esta concepción aristotélica del arte se presta una atención especial al conocimiento intelectual y a las reglas generales, aunque limitada en definitiva por la admisión de condiciones tales como son la eficiencia y las habilidades en sí mismas consideradas.

4. *Las artes imitativas.* Aristóteles, que fue un maestro en clasificaciones, se dedicó también a clasificar las artes. Desde nuestro punto de vista, no logró formular lo que para la historia de la estética es lo más importante y que sólo se alcanzaría más tarde: el concepto de «bellas artes» como tal. Ni siquiera encontramos en él mención alguna de este concepto, no obstante lo cual debemos advertir que bajo nombre diferente llegó a acercarse a la posterior distinción que separó las bellas artes de las simples actividades artesanales.

Aristóteles rechazó, además, la formulación popularizada por los sofistas, cuando dividen las artes en las que proporcionan placer y las que nos son útiles, ya que, según él, artes tales como la poesía, la escultura o la música, no siendo artes útiles, tampoco están al servicio exclusivo del placer.

En su división de las artes, Aristóteles siguió el camino marcado por Platón, tomando como punto de partida la relación entre el arte y la naturaleza. Así, en una famosa formulación, afirma que el arte «realiza» lo que la naturaleza es incapaz de terminar, o bien «imita» lo que aquélla hace [6]. Estas últimas las denomina «artes imitativas» o miméticas. Y según el filósofo, pertenecen a estas artes la pintura, la escultura, la poesía y por lo menos una parte de la música, o sea, las artes que posteriormente se llamarían «bellas».

Bajo el nombre de «artes imitativas», unió Aristóteles ciertas artes contraponiéndolas a las artesanales. Sin embargo, su división era incompleta, dado que para él la arquitectura y una parte de la música no pertenecían a las artes imitativas. Según Aristóteles, la imitacion [a] constituye la característica esencial de dichas artes, representando no sólo su medio sino también su fin. No es que el pintor o el poeta se propongan crear bellas obras y con este objetivo imiten la realidad, sino que se proponen la imitación misma como su finalidad verdadera. De acuerdo con Aristóteles, sólo la imitación hacía poeta a un poeta; e incluso llegó a escribir que «es preciso que el poeta hable lo menos posible de sí mismo, pues en eso no es imitador [7]». La «imitación» fue para el Estagirita uno de los conceptos principales de su teoría, y la base de su división artística (un ejemplo clásico lo constituye su definición de la tragedia). Aristóteles estaba convencido de que la imitación es para el hombre una actividad natural, basada en sus tendencias innatas y que, por tanto, le proporciona

[a] W. Tatarkiewicz, *Grecy o Sztukach náśladowczych (opciones de los griegos sobre las artes imitativas)*, en «Sztuka i Krytyka», núm. 33/34, 1958.

satisfacción. Esto explica también por qué el arte es fuente de placer cuando imita objetos que en la naturaleza no gustan ni complacen.

5. *El concepto de imitación en el arte.* No podemos asegurar a ciencia cierta qué entendía Aristóteles por imitación, ya que nunca nos dejó una definición del término. Lo más probable es que no lo hiciera por la sencilla razón de que se trataba de un concepto conocido y muy popular. Sin embargo, el hecho de que Aristóteles no lo definiera motivó varios malentendidos. Lo que sí queda claro a partir de sus deducciones es cómo no lo entendía: sobre todo, es seguro que no lo concebía como el mero hecho de copiar fielmente.

En primer término Aristóteles sostenía que el artista, al imitar la realidad, la puede presentar no sólo tal y como es sino que también la puede embellecer o afear. «Los que imitan... —escribió— imitan a personas mejores que nosotros, o peores, o incluso iguales, como hacen los pintores; pues Polignoto representaba a personas mejores, Pausón a peores y Dionisio a semejantes [8]», según eran.

En otra ocasión el filósofo dijo: «Como el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro artista plástico, es forzoso que imite siempre una de estas tres cosas: o como eran o como son los objetos, o como dicen o parecen ser, o como es preciso que sean» [9].

Aristóteles cita también a Sófocles quien sostenía que representaba a los hombres tal como deberían ser mientras que Eurípides los representaba tal como eran. Asimismo el Estagirita sostiene que se reprocha injustamente a Zéuxis por aspirar a que sus pinturas fuesen más perfectas que los modelos. Como ya había observado Sócrates, un cuadro puede ser más hermoso que la naturaleza con tal de que reúna las gracias dispersas en ella [10]. Tal vez no existan gentes como las que pintó Zeuxis porque las pintaba más hermosas, pero el embellecimiento es necesario porque «es preciso superar el modelo» [11]. De esta suerte, según Aristóteles, es posible para el arte mejorar (o empeorar) los objetos reales, lo que no significa copiar.

En segundo lugar, la teoría aristotélica de la imitación se aparta también del naturalismo al exigir que el arte represente únicamente las cosas y acontecimientos que tienen un significado general y que son típicos. En un conocido pasaje Aristóteles afirma que la poesía es más filosófica y más profunda que la historia porque presenta lo universal mientras que la historia presenta lo particular y relativo [12].

En tercer lugar, Aristóteles sostiene que el arte representa sobre todo lo preciso. «No es un deber del poeta hablar de lo que realmente ocurrió sino de lo que pudo ocurrir y lo que decide sobre esta posibilidad es la probabilidad y la necesidad». Por otro lado, el artista tiene el derecho de introducir en su obra incluso cosas imposibles, si lo requiere el objetivo que se ha propuesto. Aristóteles aplicó el concepto de la imitación sobre todo a las tragedias pobladas de héroes míticos, que se desarrollan al límite, entre lo humano y lo divino. Está claro que en estas tragedias difícilmente podía plantearse el problema de representar la realidad.

En cuarto lugar, a juicio de Aristóteles, no tienen importancia en una obra de arte las cosas y acontecimientos populares, ni los colores ni las formas sino su composición y su armonía. «Si alguien pintara en confusa mezcla con los más hermosos colores, no complacería tanto como el que pinta en blanco una imagen» [13].

Aristóteles creía que en la tragedia ocurre exactamente lo mismo. Escribe en la *Política* que «ni un pintor permitiría que su animal tuviera una pata que exceda la proporción correcta ni aunque se distinguiera por su belleza... ni un director de un coro dejará participar en él a quien cante más y mejor que el coro entero» [14]. En una obra de arte no son importantes los objetos particulares que el artista imita sino el nuevo conjunto que con ellos crea. Dicho conjunto no se evalúa comparándolo con la realidad sino tomando en cuenta su estructura interna y su resultado.

De lo anterior se desprende que la *mimesis*-imitación aristotélica no puede ser interpretada al pie de la letra, al modo moderno, como lo han hecho los historiadores durante mucho tiempo, ya que tal interpretación no concuerda con sus deducciones. Bien es verdad, que estas últimas eran conocidas en Grecia, pero, en general, nunca fueron admitidas.

Los pitagóricos entendían la imitación como presentación de las experiencias vividas, o sea, en el mismo sentido que la imitación realizada por un buen actor. Más tarde, para Demócrito, la imitación significaba la ejecución de ciertas actividades parecidas a las de lo imitado, es decir, en el sentido en que un discípulo imita a su maestro. Fue tan sólo Platón quien concibió la imitación como realización de cosas parecidas en su aspecto al modelo, o sea, en el sentido de imitación ejecutada por su copista.

Los historiadores del siglo XIX interpretaban la imitación aristotélica en ese tercer sentido, ya que para ellos era la más apropiada. No era, sin embargo, la más apropiada para Aristóteles. El filósofo habló de la «mimesis» sobre todo respecto a la teoría de la tragedia y la entendía como la actividad del «mimo», es decir, del actor. En esta actividad, lo esencial es fingir, crear una ficción y representarla, aunque, por supuesto, el actor puede valerse de la realidad y tomar ejemplo de ella. Muchos enunciados de Aristóteles confirman que éste es el sentido que realmente intentó dar a la «mimesis».

Primero, el que ya hemos mencionado, según el cual en el arte pueden representarse cosas imposibles y maravillosas. Aristóteles dice claramente que la poesía puede contener elementos de lo imposible «si ello es preciso para sus fines», siendo el fin algo distinto a la representación de la realidad. En otra parte, Aristóteles afirma: «Con respecto a la poesía, es preferible una cosa convincente imposible, a una cosa que convenza y posible.» [15]

Segundo, al hablar de los «medios de imitación» en la poesía Aristóteles enumera el ritmo, la armonía y la palabra [16], o sea, los tres elementos que distinguen la poesía de la realidad.

Y, tercero, a pesar de que Aristóteles llamó al poeta imitador, lo tenía por creador, y las actividades del actor las entendía de manera semejante a las del poeta. El poeta —escribió— «si compone cosas que han sucedido, no es por ello menos poeta» [17]. Las artes «imitativas» eran para Aristóteles una creación, un invento del artista, quien puede basarse o no en la realidad con tal de que su obra sea convincente, posible y verosímil. Surge entonces la pregunta de por qué llamó a las artes «imitativas». El problema consiste en que el término «imitativo», en su interpretación moderna, no coincide con la interpretación que se le daba en la antigüedad.

La poética de Aristóteles cierra la intrincada historia del concepto de imitación y del término «mimesis». En la teoría pitagórica, la imitación («mimesis») significaba expresión de experiencias internas (o sea, del «carácter», al decir de los antiguos) y su campo principal era la música. Según Demócrito, significaba tomar ejemplo de las obras de la naturaleza, y podía aplicarse a todas las artes, no sólo a las imitativas. Solamente para Platón «mimesis» empezó a significar imitación de las cosas externas en la poesía, en la pintura y en la escultura; en la música seguía significando la expresión de experiencias y caracteres.

La interpretación platónica del término dejó huella también en Aristóteles, como lo advertimos, por ejemplo, en su opinión de que gozamos de la imitación porque reconocemos en ella el modelo [18]. Sin embargo, Aristóteles se atenía más bien al antiguo significado de la imitación como expresión y representación de caracteres. Pero por otro lado, tampoco podemos olvidarnos de que dio al término su propia interpretación. El filósofo consideraba la épica y la tragedia como representaciones imi-

tativas junto con la música para flauta y cítara. De esta suerte, la poesía y el arte teatral (así como la escultura y la pintura), eran para él artes «imitativas» en el mismo sentido que la música. Es evidente que Aristóteles entendía la imitación de una manera distinta que Platón y de como se la entiende hoy. El Estagirita no consideraba la imitación como una característica negativa de la poesía (como lo hiciera Platón) ni tampoco creía que la poesía pudiera prescindir de ella. Al contrario, la imitación era para Aristóteles un rasgo esencial que define a la poesía. El arte tenía para él dos aspectos, ambos expresados con la voz «mimesis»; por un lado, era la representación de la realidad y, por otro, su libre expresión. Al hablar de la «mimesis», Platón se refería al primer aspecto, los pitagóricos al segundo, y Aristóteles a ambos.

Otras interrogantes planteadas por Aristóteles se preguntaban sobre la diferencia entre las artes imitativas y las no imitativas y, sobre todo, sobre cuáles son los rasgos que distinguen a la poesía de lo que no lo es, sobre cuál es la diferencia entre un tratado científico y un poema, ya que ambos están escritos con palabras semejantes. Estas cuestiones ya habían sido resueltas anteriormente por Gorgias, para quien la diferencia estribaba en la forma métrica de la poesía. Pero Aristóteles sostenía que la forma métrica no convertiría en poema un tratado científico y por esta razón dio una respuesta diferente: lo característico de la poesía es el hecho de «imitar», un poeta es poeta porque imita. Conforme al entendimiento antiguo de la palabra, esto significaba que la característica esencial de la poesía radica en la expresión. Por una parte como representación de la realidad y, por otra, como expresión de sentimientos. Pero la representación es sólo un medio y puede manifestarse de varias maneras, desde una fiel repetición hasta una libre paráfrasis.

Un esteta moderno se preguntaría por la relación entre las artes imitativas, la forma y el contenido. ¿Se trata de lo que imitan o más bien de cómo imitan? Lo más probable es que Aristóteles considerase tal pregunta como mal planteada. Bien es verdad que escribió que «la acción y el relato son el objetivo de la tragedia», pero por otra parte dijo que «el poeta debe ser creador de relatos más que de versos», es decir, que en la poesía lo que importa es el contenido. Afirmó también que no puede haber poesía sin palabras, sin ritmo ni armonía, y que estos elementos constituyen la forma de la poesía. Como a la mayoría de los griegos, ni se le ocurrió pensar que pudiera haber un antagonismo entre el contenido y la forma y que hubiera que escoger entre ellos [19]. No pensó, por tanto, en la necesidad de distinguir entre estos dos aspectos.

6. *El arte y la poesía.* Para Aristóteles, entre las artes imitativas se encontraban: la épica y la tragedia, la comedia y la poesía ditirámbica, así como la mayor parte de la música para flauta y cítara. Hoy lo diríamos de una manera más breve: la poesía (o el arte de la palabra) y la música; pero Aristóteles tenía que enumerarlas, ya que no disponía aún de esos conceptos más generales. Aunque su léxico conceptual era mucho más avanzado que el de sus antecesores, poseía todavía considerables deficiencias. El mismo advirtió que le faltaba un término que comprendiese el arte literario en su conjunto. «Poeta» significaba en griego o todo creador (conforme a su etimología) o creador de poemas, y en este caso no abarcaba a los prosistas. A causa de estas lagunas terminológicas, no quedaba otro remedio que la enumeración: la tragedia, la comedia, la épica, el ditirambo, etc. De igual manera faltaban términos genéricos para la música y para las «artes plásticas». Estas últimas respondían menos al concepto aristotélico de las artes imitativas que la poesía y la música; sin embargo, las analogías resultaron predominantes. En el catálogo de las artes con que empieza su *Poética*, Aristóteles no incluye ni a la pintura ni a la escultura, pero sus otros textos nos hacen suponer que las consideraba pertenecientes a la misma

categoría. A su modo de ver, pertenecían a las artes imitativas la poesía, la música y las artes plásticas.

Lo más significativo es que la poesía había sido reconocida como una de las artes imitativas, y por lo tanto quedaba incluida e igualada con las otras. Se había vencido el dualismo griego entre arte y poesía, o sea, arte considerado como producción y poesía como adivinación. Para Platón aún la poesía no era un arte, dado que el arte era cuestión de habilidad y la poesía cuestión de «divina locura». Aristóteles, por su parte, no admitía la idea de esta «locura divina» y creía que la poesía era más bien cuestión «de capacidades innatas que de locura». Para él, la buena poesía nacía de la misma manera que un arte cualquiera: mediante el talento, la habilidad y el ejercicio. Estaba sujeta a reglas generales, igual que las otras artes, y por esta razón podía constituir el objeto de un estudio científico que recibe el nombre de «poética».

La actitud de Aristóteles aproximó lo que hasta entonces había sido para los griegos muy distante, la poesía y las artes plásticas, y permitió abarcarlas con un solo concepto del arte o, para ser exactos, del arte imitativo. La antigua oposición entre la poesía y el arte se convirtió con Aristóteles en una distinción entre dos tipos de poetas y artistas: los que se se guían por su talento innato y los que escriben bajo el impulso de la inspiración. Aristóteles estaba dispuesto a dar primacía a los primeros, ya que los segundos pierden fácilmente el control sobre su trabajo [20].

7. Las diferencias entre las artes. Aristóteles explicó las diferencias entre las particulares artes imitativas de una manera clásica. Demostró que se distinguen o bien por los medios que utilizan, o bien por sus objetos o por la manera de «imitar».

1. Los medios de la poesía y de la música son: el ritmo, la palabra y la armonía, empleados conjuntamente o por separado. La armonía y el ritmo los emplea la música instrumental, mientras que el ritmo sólo lo utilizan los danzantes que con sus movimientos rítmicos representan los caracteres, los sentimientos y las actividades humanas. Por otro lado, hay artes como la tragedia, la comedia o el ditirambo, que se sirven de los tres medios a la vez.

2. Desde el punto de vista de los objetos imitados, era más importante para Aristóteles la ya citada diferencia entre las artes: unas representan los hombres como son, otras mejor de como son y otras peor. Sin embargo, en los tiempos de Aristóteles, el arte que representaba a gente mediocre desempeñaba un papel tan poco significativo que para él el arte se dividía sólo en dos tipos extremos, el noble y el vulgar, representados respectivamente en la tragedia y la comedia.

3. En cuanto a los modos de imitar propios del arte literario, Aristóteles subrayó el dualismo del hablar el autor por sí mismo o por medio de sus protagonistas. Era éste un dualismo propio del arte épico así como del dramático.

8. La purificación mediante el arte. La opinión de Aristóteles acerca del arte imitativo se manifiesta en su famosa definición de la tragedia, según la cual [21] «la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, que tenga amplitud, dotada de un lenguaje embellecido con figuras usadas separadamente en cada una de sus partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, que por medio de la piedad y el terror realiza la purificación de tales pasiones». Podemos distinguir ocho elementos en esta definición, a saber, la tragedia es: 1. Una representación imitativa. 2. Se sirve del lenguaje. 3. Usa un lenguaje embellecido. 4. Tiene por objeto una acción seria. 5. Imita poniendo en escena personas que actúan. 6. Ha de tener una cierta extensión; 7. Actúa de modo que suscita piedad y terror. 8. Realiza la purificación de estas pasiones.

La *Poética* de Aristóteles contenía también una teoría de la comedia, mas esta parte no se ha conservado. Pero en uno de los manuscritos medievales, en el llama-

do *Tractatus Coislinianus* [4] del siglo X se halla una definición de la comedia que es un equivalente de la definición aristotélica de la tragedia y que con seguridad proviene de ella. La base de esta definición es la siguiente: «La comedia es una imitación de una acción graciosa e imperfecta... que al suscitar placer y risa realiza la purificación de estos sentimientos».

Algunos elementos de esas definiciones pertenecen al campo de la poética, mas la «purificación» (junto con la «imitación») tienen un valor estético general, ya que definen el objetivo y la influencia del arte. Sin embargo, en su definición, Aristóteles los mencionó brevemente y de una manera ambigua y jamás volvió a ellos. Sus exiguas palabras sobre una cuestión tan importante, provocaron interminables disputas.

El objeto fundamental de las controversias ha sido si Aristóteles se refería a purificar las pasiones en sí mismas o a purificar la mente de dichas pasiones. Dicho de otra manera: ¿sublimar los sentimientos o descargarlos? ¿Perfeccionarlos o liberarse de ellos? Durante mucho tiempo se atribuyó a Aristóteles la primera interpretación mientras que actualmente los historiadores coinciden en que la poética de Aristóteles concebía la «purificación» en el segundo sentido. Su idea no era la de la que la tragedia perfecciona y ennoblece los sentimientos del espectador, sino la de que tiene un fin liberador. A través de la acción escénica, el espectador se desprende de ese exceso emotivo que le perturba y alcanza la paz interior. Sólo esta interpretación tiene una justificación histórica.

Las discusiones de los historiadores trataron también de establecer si Aristóteles había tomado esta idea de la «purificación» del culto religioso o de la medicina. Lo cierto es que, personalmente, Aristóteles estaba más cerca de la medicina, pero la combinación de «catarsis» con «mimesis», de purificación con imitación, provenía de los ritos religiosos y de la interpretación pitagórica del arte. En este caso, Aristóteles asumió el motivo tradicional otorgándole, no obstante, otra interpretación: la purificación de los sentimientos mediante la liberación la concibió como un proceso natural, psicológico y biológico.

Conforme a los conceptos órficos y pitagóricos, la «catarsis» se realizaba mediante la música. Aristóteles se atuvo a estos conceptos, distinguiendo (de acuerdo con el punto de vista moral y psicológico vigente en Grecia) varias tonalidades: la ética, la práctica y la entusiástica. A esta última le atribuía el poder de liberar las emociones y de purificar las almas. Los efectos catárticos los observó sobre todo en la poesía, no encontrándose en Aristóteles ninguna mención de que las artes plásticas pudieran producir semejantes efectos. La catarsis era para Aristóteles el modo de operar propio de algunas artes, pero no de todas. En base a sus textos y siguiendo su lenguaje, podemos afirmar que Aristóteles aisló de entre las artes «imitativas» el grupo de artes «catárticas» a las cuales pertenecían la poesía, la música y la danza; al otro lado quedaban las artes plásticas, que constituían un grupo separado.

9. *El fin del arte.* Suele hablarse de «fin» del arte en dos sentidos distintos, interpretándolo o bien como la intención del artista o bien refiriéndose a los efectos que produce su obra. Parece probable que para Aristóteles el arte no tenía finalidad en la primera acepción de la palabra; la «imitación» es una tendencia natural en el hombre, es un objetivo en sí mismo y no sirve para ningún otro fin. Mas tomando

---

[4] *Tractatus Coislinianus* es una síntesis de un texto más completo del que conocemos de la *Poética* de Aristóteles, pero incluye también textos pseudo-aristotélicos. Precisamente su definición de la comedia es un trabajo posterior, hecho a base de la definición de la tragedia de Aristóteles, mas según el juicio del propio editor del *Tratado*, construida sin habilidad *(inscite)*. G. Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*, I, 50.

en cuenta el segundo significado de la palabra, el arte tiene más de una finalidad.

Los griegos diferían en sus opiniones al respecto. Los pitagóricos consideraban el arte como catarsis, para los sofistas sus efectos eran hedonistas, Platón juzgaba que el arte puede y debe ejercer una influencia moral y Aristóteles observó en cada una de estas tesis una verdad parcial. Creía que el arte no sólo produce la purificación de las pasiones sino que también proporcionaba placer y diversión contribuyendo además al perfeccionamiento moral, y siendo por último conmovedor. «El fin de la poesía es —escribió— que el poeta haga más conmovedor lo que presenta». No obstante, la influencia de la poesía llegaba aún más lejos.

Según Aristóteles, el arte contribuye a la realización del fin supremo del hombre que es la felicidad, lográndose eso mediante la σχολή (schole) que en griego quiere decir «ocio», «tiempo libre» [22]. El filósofo se refería a una vida en la cual el hombre está libre de las preocupaciones cotidianas y de las extenuantes exigencias de la vida y puede dedicarse a las ocupaciones verdaderamente dignas de él, que no pueden ser consideradas simplemente como medios sino como fines de la vida. El ocio no puede ocuparlo satisfactoriamente una diversión vulgar pero sí puede hacerlo la διαγωγη (diagogé), noble diversión que auna el placer con la belleza moral. A este tipo de diversión pertenecen las actividades del sabio: la filosofía y las ciencias puras no constituyen una necesidad vital, pertenecen al ocio y son una diversión en el sentido más noble de la palabra. Lo mismo ocurre en lo que se refiere al arte que también es capaz y digno de ocupar el ocio y ofrecer así esa forma de vida satisfactoria en todos sus aspectos que llamamos felicidad [23].

A pesar de todas las semejanzas que Aristóteles observó entre el arte y la naturaleza, se dio cuenta de que cada uno de ellos proporciona un tipo diverso de placer. Esto se debe a que en la naturaleza son los objetos mismos los que actúan sobre nosotros, mientras que en el arte —cuando se trata de artes plásticas— son sus imágenes (εἰκόνες) las que actúan. El placer que obtenemos de las imágenes no sólo se debe a que reconocemos su semejanza con las cosas sino a que también contemplamos en ellas la maestría artística del pintor o del escultor [24].

Aristóteles mostró la multiplicidad de objetivos y efectos del arte sobre todo al hablar de la música y al discutir la cuestión pedagógica de si se debe enseñar la música a la juventud. El problema le acarreó ciertas dificultades, ya que diversos puntos de vista conducían a diversas conclusiones. Por eso vacilaba al preguntarse cómo debería actuar un hombre que puede escoger sus actividades: ¿debe él mismo tocar un instrumento o sólo limitarse a escuchar lo que ejecutan los profesionales? [25] Aristóteles reconocía el valor de la música pero, como los demás griegos, desdeñaba el cultivo profesional del arte. Finalmente resolvió este problema llegando a una solución de compromiso: hay que aprender la música de joven, pero más tarde no hay que practicarla, dejando que lo hagan los músicos profesionales. Al contrario de las unilaterales concepciones anteriores, las premisas de Aristóteles sostenían que la música tiene más de un objetivo [26]: el purificar y curar las pasiones, el perfeccionamiento moral, la instrucción de la mente, el descanso, la cobertura de las necesidades vitales, la simple diversión, el placer y, sobre todo, el ocio para, mediante él, lograr una vida feliz y digna del hombre.

Vemos pues que para Aristóteles la función del arte no se limitaba al placer, como en el caso de los hedonistas, pero, por otra parte, el placer constituía para él un elemento de mucha importancia. El arte proporciona placeres de diversos tipos, consiguiendo esto mediante la liberación de las emociones, una hábil imitación, una perfecta ejecución, o el empleo de hermosos colores y sonidos. Proporciona placeres no sólo sensoriales, sino también intelectuales, e incluso estos últimos son más intensos. Además, el tipo de placer depende del género de arte de que se trata, pues

cada arte «crea el género de placer que le es propio». Los placeres intelectuales predominan en la poesía mientras que en el caso de la música y de las artes plásticas, prevalecen los sensoriales. El hombre obtiene placer no sólo de lo que le satisface, sino también de lo que por sí mismo es digno de ser deseado y amado.

De los dos tipos de belleza que Aristóteles distinguía siguiendo a Platón —«la grande» y «la placentera»—, la segunda no tenía para Aristóteles otra aspiración que la de proporcionar el placer. Esta dualidad la advertía también en el arte: no todo arte es grande y, además, un arte puede ser bueno sin ser grande.

10. La autonomía del arte y la verdad artística. Aunque Aristóteles miraba el arte con su visión realista, éste era para él un fenómeno serio e importante y no un simple juego, como afirmaba Platón. Así pues, el arte tenía para Aristóteles más elementos intelectuales que para Platón, que era un espiritualista.

Según el Estagirita, el arte ocupa un lugar significativo en la vida del hombre. Aristóteles distinguió cuatro tipos de vida, dedicadas respectivamente al placer, al ganar dinero, a la política y a la contemplación. En esta clasificación no mencionó por separado la vida artística, pero sí la tomaba en consideración. El amplio concepto griego de «contemplación» (Fecopia) y de vida contemplativa, abarcaba tanto la vida del artista o del poeta como la del filósofo y científico. Por otra parte, no creía que una vida artística, en el sentido de goce pasivo del arte, pudiera llenar la existencia humana, y, por lo tanto, no la consideraba como un tipo de vida en sí. Como mucho, ésta podía ser uno de los componentes de cada uno de los cuatro tipos mencionados anteriormente.

A diferencia de la mayoría de los griegos, y en particular de Platón, Aristóteles reconoce que el arte, y especialmente la poesía, es autónomo, y precisamente en dos sentidos: en relación a las leyes morales y naturales por un lado, y en relación a la virtud y a la verdad, por otro.

«No es la misma la norma de corrección de la política y de la poética» [27] —escribió Aristóteles—. Las reglas de la política eran para él reglas morales. De una manera aún más evidente subrayó el segundo tipo de autonomía del arte, diciendo que la poesía «aunque errase, puede tener razón», lo cual quiere decir que aunque errase desde el punto de vista de la realidad (por no reproducirla fielmente) puede tener razón desde su propio punto de vista.

En otra ocasión Aristóteles afirmó que «un poeta a quien censuren por presentar una cosa disconforme a la verdad, puede responder que a pesar de ello la presentó como debe ser». Si un poeta describe algo de una manera inadecuada o irreal, por ejemplo un caballo que levanta al mismo tiempo ambas patas derechas, «el error no es esencial». Esta frase nos indica claramente que, según Aristóteles, existen dos clases de error y dos clases de verdad artística, distintas de la cognoscitiva. Antiguamente, los historiadores buscaban el concepto de la verdad artística en el pensamiento de Platón, que no lo contiene, concepto que sí encontramos en cambio en Aristóteles.

Es aún más asombroso lo que el filósofo escribió en uno de sus tratados lógicos: «No toda enunciación es categórica, sino aquella en la que hay verdad o falsedad, y no se da en todos los casos. Por ejemplo, el deseo no es una enunciación verdadera ni falsa [...] pues su consideración es más propia de la retórica y la poética» [28]. Parece que la idea es la siguiente: en la poesía aparecen enunciaciones que desde el punto de vista cognoscitivo no son ni verdaderas ni falsas y cuya función es distinta de la cognoscitiva. La música y las artes plásticas, a su vez, tienen aún menos que ver con la verdad y la falsedad dado que no se sirven de enunciaciones. Así pues, cuando al hablar del arte se hace referencia a lo justo o a lo erróneo, a la verdad o a la falsedad, se hace en otro sentido que el cognoscitivo.

11. Los criterios del arte. Aristóteles escribió que al someter a crítica una obra poética, se le pueden hacer reproches de cinco tipos, a saber:

1. que es imposible por su contenido;
2. que no concuerda con la razón (ἄλογος);
3. que es inmoral;
4. que es contradictoria, y
5. que viola las reglas del arte.

Según parece, estas cinco clases de reproches pueden reducirse a tres; a la falta de concordancia con: 1, la razón; 2, las leyes morales, y 3 las leyes del arte. Dichos reproches Aristóteles los cita con relación a las obras poéticas, pero tienen su aplicación en toda obra de arte.

Dichos tres reproches o reparos corresponden a tres criterios para valorar una obra de arte, al lógico, al ético y al propiamente artístico, debiendo conformarse toda obra de arte a las leyes de la lógica, a las de la moralidad y a sus propias leyes específicas. Estos tres criterios procedían de la postura de los griegos en general y de la de Aristóteles en particular. Era ésta una postura que hacía respetar las reglas lógicas y morales, pero al mismo tiempo presuponía que cada arte está sujeto a sus propias leyes. En cuanto al arte imitativo, en sí mismo considerado, su ley lo constituye todo lo necesario para que sea un arte convincente y conmovedor.

Los tres criterios artísticos no tenían para Aristóteles el mismo valor: el criterio lógico lo consideraba como relativo y sólo el estético era un criterio absoluto. Los requisitos del arte deberían ser cumplidos en cualquier caso, mientras que las exigencias lógicas sólo cuando las artísticas no implican otra cosa. Para Aristóteles, representar algo imposible era un error, pero un error justificado en el caso de que lo exigiere el objetivo de la obra. Por eso, sostiene que es preferible no cometer errores lógicos en una obra poética, pero, añade luego, «si es posible». Esta es la más avanzada de todas las declaraciones de la estética clásica respecto a la autonomía del arte y a los criterios artísticos.

Aristóteles concebía el arte de una manera universal, y en un doble sentido. Según él, el objetivo del arte es presentar los problemas generales de manera convincente para todos, y no sólo presentar la interpretación personal del artista. Las exigencias de Platón respecto al arte eran parecidas, pero, a su modo de ver, no se cumplían, y el arte ofrecía sólo una interpretación individual de cosas individuales. Fue precisamente ésta la razón por la cual Platón despreciaba el arte. En cambio Aristóteles sí apreciaba el arte y estaba convencido de que éste podía tener un significado general, no limitado a la visión personal del artista. Afirmaba que el arte es distinto a la ciencia, ya que tiene otros objetivos, pero por otro lado ambos tienen un rasgo en común, que es su universalidad.

Por su carácter universal, el arte puede y debe estar sometido a reglas. Pero las reglas son incapaces de substituir otro factor, que es el juicio de un individuo experimentado. Y hay que tomar en cuenta dicho juicio hasta al evaluar los actos morales, sin mencionar ya la evaluación misma del arte. En este último caso puede ser juez sólo el que entiende de arte, aunque entre sus receptores y árbitros se encuentren tanto personas cultas como faltas de preparación. Según sostenía Aristóteles, los artistas yerran cuando toman demasiado en serio la opinión del público. Los defectos de la tragedia de su tiempo, Aristóteles los explicaba por el hecho de que «los poetas hacen caso al público y escriben como éste quiere».

Aristóteles distinguió tres tipos de actitud hacia el arte, y aunque realizó su distinción a propósito del arte médica, es aplicable coherentemente a las artes en ge-

neral, las «imitativas» incluidas. Según el Estagirita, en el arte unos son artesanos, otros son artistas y otros conocedores [29]. Vale la pena subrayar la diferenciación entre artista y artesano, así como la separación del conocimiento como una postura más respecto al arte.

En muy contadas ocasiones Aristóteles menciona la belleza en el arte. No obstante, al hablar de la génesis de la poesía [30], afirma en su *Poética* que ésta nació por dos razones preexistentes en la naturaleza humana: «el imitar es connatural a los hombres desde niños» y «la armonía y el ritmo» son también connaturales. Lo que Aristóteles llamara «sentido de armonía y de ritmo», los estetas modernos lo suelen denominar sentido de la belleza. Él no lo había dicho de esta manera, porque en griego la palabra «belleza» tenía un sentido demasiado general y no servía para expresar su idea. Por la misma razón no habló de la creación en el arte, ya que los griegos no poseían este concepto. Sin embargo, lo que escribió sobre el origen del arte indica que ya asociaba con él dos conceptos, el de creación y el de belleza. Lo que denominaba como «imitación» era la creación, mientras que «armonía y ritmo» significaban belleza.

12. El concepto de belleza. La teoría del arte de Aristóteles pertenece, desde hace tiempo, a los capítulos más populares de la historia de la estética. En cambio su teoría de la belleza es poco conocida. Bien es verdad que habló de ella accidentalmente y de manera elíptica, y el historiador se ve obligado a reconstruir sus ideas en base a observaciones fragmentarias e incompletas.

La definición aristotélica de la belleza la encontramos en la *Retórica*. Es una definición un tanto complicada [31], pero simplificándola se puede constatar que es bello lo que es valioso por sí mismo y lo que a la vez nos agrada. Como vemos, Aristóteles determina la belleza mediante dos cualidades: primero, es bello lo que es apreciado por sí mismo (y no por su utilidad) y cuyo valor está dentro de ello (y no en su resultado). Segundo, es bello lo que proporciona placer, y por lo tanto no sólo posee cierto valor sino que llega hacia nosotros mediante este valor, nos agrada y provoca nuestra alegría o admiración. La primera propiedad («valioso por sí mismo»), constituía el *genus* mientras que la segunda («lo agradable») *la differentia specifica* de la belleza. La definición aristotélica corresponde a la imagen de la belleza corriente entre los griegos, pero Aristóteles modifica la idea de belleza como ya había hecho con la idea de arte. El filósofo convirtió la imagen en un concepto, substituyendo una interpretación intuitiva por una definición. La definición aristotélica de la belleza tiene un significado más amplio que el moderno y en su universalidad permanece tradicionalmente griega. Comprende la belleza estética, pero no se limita a ella, lo que explica por qué no habla de la experiencia o de la forma, sino solamente del valor y del placer.

Siguiendo el razonamiento de Aristóteles, podemos afirmar que toda belleza es buena, pero no todo lo bueno es bello; toda belleza es agradable, pero no todo placer es bello; y es bello solamente lo que es bueno y agradable. Teniendo ese concepto de la belleza, no es de extrañar que Aristóteles la considerase como algo valioso.

La belleza se relaciona con el placer, ya que su valor reside en ella misma, a diferencia de lo útil, sobre cuyo valor decide el resultado [32]. Entre los actos del hombre —escribe Aristóteles— unos tienden a lo útil y otros exclusivamente a la belleza. El hombre lucha para conseguir la paz y trabaja para poder descansar, anda en pos de lo necesario y persigue lo indispensable, pero al fin y al cabo, todo esto lo hace por el amor de la belleza. Aristóteles sostiene que «es necesario que la belleza, y no la bestialidad, sea la protagonista» [33].

13. Orden, proporción y dimensión. Encontramos en el pensamiento de Aris-

tóteles varias respuestas a la pregunta sobre las cualidades que han de poseer las cosas para que sean bellas. Sin embargo, la que con más frecuencia aparece es la vieja idea pitagórico-platónica.

Tanto en la *Poética* [34] como en la *Política*, Aristóteles afirma que sobre la belleza deciden τάξις y μέγεθος. El primer término griego lo debemos traducir como «orden» mientras que el segundo corresponde a la «dimensión». En la *Metafísica*, a estas dos cualidades generales de la belleza el filósofo añade una tercera, la proporción (συμμετρία) [35]. De esta suerte, para Aristóteles, la belleza reside en la dimensión, en el orden y en la proporción. Por otra parte, se inclina a reducir la proporción al orden y en este caso le quedan dos cualidades principales de la belleza, el orden y la dimensión (o la proporción y la dimensión).

1. Lo que Aristóteles llamaba orden, o sea, la disposición adecuada, posteriormente se denominaría «forma». Aunque Aristóteles introdujo el término «forma» en la ciencia, no lo empleaba en la estética, ya que entendía la forma de una manera conceptual, no como disposición de elementos, sino como la esencia de las cosas. Fue tan sólo más tarde cuando el significado del término sufrió una transformación y pudo entrar en la estética, llegando, incluso, a ser uno de sus términos principales.

En los antiguos términos de orden y proporción, Aristóteles introdujo otro matiz, identificándolos —conforme a su filosofía— con la moderación. Este concepto era conocido entre los filósofos griegos anteriores a él, pero lo empleaban más bien respecto a la sabiduría, mientras que Aristóteles lo aplicó al referirse a la belleza.

La teoría aristotélica de la belleza, basada en los conceptos de orden y proporción, parece ser igual a la pitagórica. Aristóteles pensó, incluso, en ampliar la teoría de los pitagóricos trasponiendo su explicación matemática de la armonía de los sonidos a la armonía de los colores. Los motivos pitagóricos en la filosofía del Estagirita no deben extrañar: en aquel entonces ya habían traspasado los límites de su escuela y llegaron a Aristóteles a través de Platón. Además concordaban más con su filosofía que otros conceptos corrientes en la época, como, por ejemplo, los de los sofistas [36].

No obstante, la opinión de Aristóteles no era idéntica a la de los pitagóricos. El Estagirita añadió a la doctrina de la proporción la de la conveniencia. Creía que la proporción hace las cosas bellas no porque ella misma sea perfecta en sí, sino porque se ajusta a la naturaleza y al objetivo de las cosas. Si bien la doctrina de la proporción era pitagórica, la de la conveniencia provenía de Sócrates. Y no sólo no eran idénticas, sino que, en cierto modo, eran opuestas. Mientras que para los pitagóricos la sencilla proporción matemática decidía sobre la belleza por sí misma, sin necesidad de tener que recurrir a la conveniencia, para Aristóteles lo esencial era precisamente ésta. Aunque sus textos, que tratan sobre el orden y la proporción nos recuerdan a los pitagóricos, sus enunciaciones están más cerca de la filosofía de Sócrates.

2. La idea de que la belleza depende de la dimensión, era un concepto original de Aristóteles, concibiéndola como una dimensión adecuada, como la medida apropiada para cada objeto. Según él, la belleza depende no sólo de la dimensión relativa de los objetos, sino también de su dimensión absoluta. Así sostenía que los objetos grandes gustan más que los pequeños, y que los hombres de poca estatura pueden resultar agracidos, pero no hermosos [37]. Por otra parte, creía que los objetos bellos, no pueden ser excesivamente grandes, lo cual no está condicionado por las cualidades de los objetos mismos, sino por nuestra visión y percepción.

14. La belleza y la perceptibilidad. La idea más original de Aristóteles consiste en la afirmación de que puede ser bello sólo lo que es perceptible. En la *Metafísica*, al hablar de las cualidades que deciden sobre la belleza, junto al orden y la propor-

ción enumera también la limitación (ὡρισμένον). Las cosas limitadas gustan porque son perceptibles para los sentidos y la razón. En la *Poética* y en la *Retórica* emplea una palabra especial: ευσύνοπτον, es decir, todo lo que puede ser abarcado con la vista [38], lo que es transparente.

La idea se refiere a todo tipo de belleza, no sólo a la de las cosas visibles, sino también a la de la poesía; «igual que en los cuerpos y en los animales debe haber una cierta dimensión, y ésta abarcable por la vista, así también en los argumentos debe haber una extensión que sea abarcable por la memoria».

Cada cosa y cada obra, para que guste, ha de ser apropiada a la capacidad de la imaginación y de la memoria.

Trendelenburg, filósofo aristotélico del siglo XIX, llegó a afirmar que Aristóteles había introducido este nuevo concepto de perceptibilidad como sustituto del antiguo concepto estético de la symmetría. No obstante, esta afirmación parece demasiado radical; en el pensamiento de Aristóteles, la symmetría quedaba unida al concepto de perceptibilidad, y la condición objetiva de la belleza quedaba unida a la objetiva. Sin embargo, en la estética Aristóteles transfiere el interés por la propiedad de los objetos percibidos al interés por la propiedad de la percepción.

Cuando una obra de arte es fácilmente perceptible vemos mejor su unidad, y los griegos estaban convencidos de que era precisamente esta unidad lo que proporcionaba mayor satisfacción. Aristóteles subrayó especialmente la importancia de la unidad en la tragedia. Ningún otro elemento de la teoría aristotélica de las artes ha tenido tanta influencia a través de los siglos.

15. El alcance y el carácter de la belleza. Para Aristóteles, el alcance de la belleza era amplio; eran bellos tanto Dios como el hombre, el cuerpo humano y la sociedad, las cosas y las acciones, la naturaleza terrestre y el movimiento de los cuerpos celestes, tanto lo bello en la naturaleza como lo bello en el arte. No creía que desde el punto de vista de la belleza el arte fuera un campo privilegiado y veía lo bello más bien en la naturaleza, ya que en ella todo tiene su proporción y tamaño adecuados, mientras que el hombre, en tanto que creador del arte, puede errar con facilidad.

Por otra parte, Aristóteles percibía más bien la belleza en los objetos particulares que en los conjuntos, y hablaba de la belleza de los cuerpos y nunca de la de los paisajes, montes o bosques.

En estas ideas se puede ver una relación con la concepción griega, según la cual la belleza tiene origen en la proporción y en la armonía, las cuales se encuentran más difícilmente en un paisaje que en una sola criatura viviente, en una estatua o en una construcción. Por otra parte, ésta es una manifestación particular del gusto griego. Fueron los romanos quienes mostraron cierta predilección por los paisajes, mientras que los clásicos se deleitaban con objetos aislados, más transparentes, perceptibles y limitados, en los cuales se veía con más claridad la proporción, la medida y la unidad.

La belleza es diversa, relativa y mudable, por ejemplo, la belleza de un hombre depende de su edad y es distinta en un efebo, en un adulto y en un anciano [38a]. Y no puede ser de otra manera, dado que la belleza estriba en formas apropiadas y en la medida y dimensión adecuadas. Tal actitud no era, empero, relativista, y menos aún subjetivista. En contra del subjetivismo estético de los sofistas, y conforme a los conceptos generalmente aceptados en Grecia, Aristóteles concebía la belleza como una propiedad objetiva de las cosas. (τὸ εὖ) «los productos de las artes tienen su valor en sí mismos; así pues, basta que tengan cierta forma [39]».

Surge ante esto la pregunta de por qué se suele apreciar esta «cierta forma» a la que se refiere el filósofo, de por qué apreciamos la belleza. En los textos de Aris-

tóteles no encontramos una respuesta explícita a estas interrogantes. Pero Diógenes Laercio, el biógrafo de los filósofos griegos, cita la siguiente opinión del Estagirita: Sólo un ciego puede preguntar por qué tratamos de convivir con lo que es bello [40]. No cabe duda alguna en cuanto al sentido de esta frase: si el concepto de belleza encierra la bondad y el placer, es natural que se le aprecie. Como era una idea tan evidente, es obvio que Aristóteles no le dedicara más atención.

Más claramente que otros filósofos, Aristóteles distingue las proposiciones que pueden y deben ser demostradas y explicadas de las que son evidentes por sí mismas, o están en el límite de la demostración y de la explicación.

16. La experiencia estética. Lo que Aristóteles dijo sobre la belleza se refería, en su mayor parte, a este concepto en su sentido más amplio y no sólo a la belleza estética. Para esta última tampoco Aristóteles disponía de un término específico. Sin embargo, es evidente que se refiere a ella cuando en su *Etica* escribe sobre el deleite proporcionado por el aspecto de las personas, animales y estatuas, por los colores y formas, por el canto y los instrumentos, por el trabajo de los actores, por el aroma de las frutas, de las flores y del incienso [41]. Y dice claramente que este goce viene determinado por la armonía y por la belleza.

También en la *Etica* (sobre todo en la *Etica a Eudemo)* [42] describe las experiencias estéticas, aunque en este caso tampoco emplea un término específico. 1. Afirma que se trata de vivir un goce intensivo, del cual el hombre no puede desprenderse. 2. Al experimentar este goce, el hombre parece como fascinado, «como encantado por las Sirenas». 3. Esta experiencia puede ser intensa, pero puede también ser «insuficiente» o «excesiva»; mas nadie considera lo excesivo como licencioso. 4. Es una experiencia propia exclusivamente del hombre. El placer experimentado por otros seres vivos proviene del sabor y del tacto y no de la vista o del oído y su armonía. 5. La experiencia en cuestión se debe a las impresiones sensoriales, pero no depende de la agudeza de los sentidos ya que precisamente los sentidos de los otros seres vivientes son más agudos que los del hombre. 6. Lo más significativo es que el goce se debe a la experiencia misma y no a lo que, como diríamos hoy día, se asocia con ella. Podemos gozar de los perfumes de las flores «por sí mismos» o también por lo que anuncian o recuerdan, como el olor a los manjares o a la bebida que disfrutamos porque prometen otro placer, el de comer o beber. Los demás seres vivientes también experimentan este placer, pero únicamente el hombre es capaz de vivir el primero. Estas observaciones nos demuestran que Aristóteles, aunque no emplease los términos específicos, conocía los conceptos de belleza y experiencia estéticas.

17. Resumen. I. Aristóteles, sirviéndose de las experiencias e ideas reunidas por varias generaciones griegas, desarrolló considerablemente la teoría del arte. Del extenso campo de las «artes» griegas, aisló las «imitativas», próximas a las que los tiempos modernos llamarían «bellas artes». Sus ideas acerca de la belleza y del arte eran de dos clases; en unas formuló de nuevo los conceptos y opiniones antiguos, en otras dio origen a conceptos nuevos. Al primer grupo pertenecen la definición de la belleza, la definición del arte, la división entre las artes representativas y creativas, el concepto de la imitación, el de la liberación de las pasiones y el de las proporciones adecuadas.

En el segundo grupo se encuentran las siguientes ideas: 1. Observó la multiplicidad de los orígenes del arte, que nace de la predisposición a la «imitación» y de la predilección hacia la armonía. 2. Observó asimismo la multiplicidad de los objetivos y designios del arte así como estableció que su máxima finalidad es satisfacer el ocio de una manera digna del hombre. 3. En contra de la tradición griega, concibió la poesía como un arte. 4. Aclaró lo que era la imitación en el arte y acentuó su carácter creativo. 5. Defendió la doble autonomía del arte, tanto en relación a la

moral como con respecto á la verdad y, en este aspecto, rompió con las opiniones vigentes en la antigüedad. 6. Compartió la opinión de sus compatriotas de que la belleza está condicionada por la buena proporción, por el orden y disposición adecuados, pero añadió que también la condiciona la perceptibilidad, la posibilidad de abarcar un bello objeto con la vista o con la memoria introduciendo de este modo el factor subjetivo en la definición de la belleza. 7. Afirmó que el valor de la belleza y el del arte residen en sí mismos. 8. Se acercó al concepto de belleza estética, en su sentido más restringido, como objeto de experiencias directas y no de asociaciones.

Estas ideas de Aristóteles eran nuevas, y no sólo para su época, ya que aún hoy las percibimos como modernas, sobre todo las referentes a los factores subjetivos de la belleza, a la autonomía del arte, a su verdad interna y a la particular satisfacción estética. Son ideas modernas más por su contenido que por la manera en que fueron formuladas; Aristóteles tenía ideas nuevas, pero no disponía aún de una terminología nueva.

Uno de los muchos logros importantes del Estagirita en el campo de la estética fue la preparación del posterior concepto de bellas artes, apoyado en su concepción de las ártes «imitativas», cuya esencia la constituían la libre representación de la vida y su generalización, así como el hecho de armonizarla, de hacerla conmovedora y satisfactoria, y de crearla de nuevo en base al material proporcionado por la vida real.

II. Estas nuevas ideas de Aristóteles aparecen en su obra en un segundo plano, están apenas esbozadas y nunca fueron desarrolladas por él. Las que aparecen en el primer plano de su estética —la idea de imitación en tanto que función del arte, la de la liberación de las pasiones como su efecto y la proporción adecuada como fuente de la belleza eran conocidas ya antes de Aristóteles, pero también en ellas imprimió la huella de su pensamiento. Primero, porque las trató sistemáticamente; segundo, porque les dio su propia interpretación (la *mimesis* la concibió en sentido activo, la catarsis— biológicamente y, la medida la convirtió en moderación); tercero, porque creó un marco uniforme para toda la teoría del arte en el cual cabían tanto la poesía como las artes plásticas y la música, y cuarto, porque tomó en consideración no sólo las propiedades generales del arte, sino también la diversidad de sus formas. Y lo que es más importante todavía, Aristóteles precisó y definió lo que hasta entonces había sido sólo oscuramente intuído. Ante la mayor parte de los problemas, Aristóteles asumió de Platón sus conceptos y teorías, pero dándoles un estilo diferente, empírico y analítico, transformando las alusiones de Platón en enunciaciones definidas. También sus preocupaciones fueron distintas a las de Platón, pues se interesaba más por el arte que por la belleza y llegó a conclusiones distintas que su predecesor: el Estagirita no condenaba el arte como lo hiciera Platón. En su estética no se encuentran rastros de la «Idea de belleza» y le falta el extremismo moral e intelectual de Platón. A los dos filósofos les unen y separan tantas cosas que respecto a ellos surgieron opiniones de lo más encontradas; según Finsler, Aristóteles lo debía todo a Platón, mientras que para Gudeman no tenía nada que agradecerle.

III. Mientras que de los otros pensadores antiguos se ha conservado, en la mayoría de los casos, sólo lo que había sido más radical o paradójico en sus escritos, Aristóteles es prácticamente el único de los antiguos clásicos de la estética que pasó a la historia sin habernos legado obras radicales ni paradójicas. Al contrario, sus obras son moderadas y razonables. Fue tal vez el único filósofo moderado de aquel entonces, y moderado en el sentido de que fue mesurado y concienzudo.

Se puede decir sobre algunos aspectos de su *Poética* que «constituyen una construcción homogénea en la cual nada puede ser cuestionado y que nadie prácticamen-

te lo ha hecho» (Finsler). Ocupa, por lo tanto, una situación excepcional en la historia del pensamiento, lacerada por continuas disputas y divergencias.

IV. La influencia ejercida por Aristóteles ha sido enorme. No sin razón se ha dicho que podemos aprender más por la influencia que produjo en los otros que por los restos fragmentarios de sus obras. Las tesis que en la teoría aristotélica del arte habían ocupado un primer plano, con el tiempo se hicieron tan populares y conocidas que dejaron de parecer interesantes. Sin embargo, la riqueza de su pensamiento fue tan abundante que a pesar de su extraordinaria popularidad hay aún muchas ideas suyas que, descubiertas de nuevo, asombran por su novedad y grandeza.

Mientras que Platón ejerció su influencia, sobre todo, por su filosofía de la belleza, Aristóteles la ejerció gracias a su estudio del arte, especialmente a través de su *Poética*. Más tarde, en la antigüedad y en el medioevo, la influencia de Platón fue más evidente que la aristotélica, pero la situación quedó equilibrada en los tiempos modernos. En la mayoría de las ocasiones, el pensamiento de Aristóteles ha constituido un factor positivo en el desarrollo del arte. No obstante, hubo una idea suya cuyo impacto fue negativo, tanto por culpa del mismo Estagirita como por la de los que en los siglos sucesivos la habían de adoptar. Aristóteles creía que todo desarrollo tiene su fin, también el del arte y el de la poesía; así, al juzgar las obras maestras de la épica y de la tragedia griega, las consideró como definitivas, y las teorías formuladas sobre ellas las valoraba como de importancia universal. Esta convicción aristotélica creó en sus seguidores la ilusión de unas formas del arte eternas e inmutables, y contribuyó a frenar el desarrollo de la teoría literaria e incluso de la literatura en sí misma.

G. TEXTOS DE ARISTÓTELES

EL CONCEPTO DEL ARTE

ARISTÓTELES, *Metaphysica* 1032 b 1

1. ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ·

1. Del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma (del artista).

ARISTÓTELES, *Ethica Nicomach.* 1140 a 9

2. Ταὐτὸν ἂν εἴη τέχνη καὶ ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική. ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν, καὶ τὸ τεχνάζειν, καὶ θεωρεῖν ὅπως ἂν γένηταί τι τῶν ἐνδεχομένων καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ·οὔτε γὰρ τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων ἢ γινομένων ἡ τέχνη ἐστίν, οὔτε τῶν κατὰ φύσιν.

2. Lo mismo sería el arte y la disposición productiva acompañada de la razón verdadera. Todo arte trata sobre la creación, tramar y considerar cómo puede llegar a ser algo de lo que puede ser o no ser, y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido; pues el arte no tiene que ver con las cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni con las que son o llegan a ser de acuerdo con la naturaleza.

ARISTÓTELES, *Metaphysica* 981 a 5

3. γίνεται δὲ τέχνη, ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις.

3. Y el arte nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal sobre las cosas semejantes.

ARISTÓTELES, *Physica* II 8, 199

3a. οἷον εἰ οἰκία τῶν φύσει γινομένων ἦν οὕτως ἂν ἐγίνετο ὡς νῦν ὑπὸ τῆς τέχνης· εἰ δὲ τὰ φύσει μὴ μόνον φύσει, ἀλλὰ καὶ τέχνῃ γίγνοιτο, ὡσαύτως ἂν γίνοιτο ᾗ πέφυκεν ἕνεκα ἄρα θατέρου θάτερον.

SEMEJANZAS ENTRE EL ARTE Y LA NATURALEZA

3a. Por ejemplo, si una casa fuese uno de los productos de la naturaleza sería tal como lo es ahora por el arte: y si los objetos naturales no sólo fueran productos de la naturaleza, sino también del arte, serían tal como son, pues lo uno es a causa de lo otro.

ARISTÓTELES, *Analytica posteriora* 100 a 6

4. ἐκ δ' ἐμπειρίας ἢ ἐκ παντὸς ἠρεμήσαντος τοῦ καθόλου ἐν τῇ ψυχῇ, τοῦ ἑνὸς παρὰ τὰ πολλά, ὃ ἂν ἐν ἅπασιν ἓν ἐνῇ ἐκείνοις τὸ αὐτό, τέχνης ἀρχὴ καὶ ἐπιστήμης, ἐὰν μὲν περὶ γένεσιν, τέχνης, ἐὰν δὲ περὶ τὸ ὄν, ἐπιστήμης.

LA CIENCIA Y EL ARTE

4. A partir de la experiencia o del universal establecido como un todo en el alma, el uno junto a lo mucho, la unidad que está presente, ella misma, en todo ello, surge el principio del arte y la ciencia: si versa sobre la creación, del arte, y si versa sobre lo que existe, de la ciencia.

ARISTÓTELES, *Physica* 190 b 5

5. γίγνεται δὲ τὰ γιγνόμενα ἁπλῶς τὰ μὲν μετασχηματίσει, οἷον ἀνδριὰς ἐκ χαλκοῦ, τὰ δὲ προσθέσει, οἷον τὰ αὐξανόμενα, τὰ δ' ἀφαιρέσει, οἷον ἐκ τοῦ λίθου ὁ Ἑρμῆς, τὰ δὲ συνθέσει, οἷον οἰκία, τά δ' ἀλλοιώσει, οἷον τὰ τρεπόμενα κατὰ τὴν ὕλην.

EL ARTE Y LA MATERIA

5. Y se producen las cosas que llegan a ser absolutamente unas por transformación, como una estatua hecha de bronce, otras por adición, como las cosas que crecen, otras por substracción, como el Hermes sacado de la piedra, otras por composición, como una casa, y otras por cambio, como los objetos modificados en su materia.

ARISTÓTELES, *Physica* 199 a 15

6. ὅλως τε ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται.

DIVISIÓN DE LAS ARTES

6. En suma, el arte o realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar, o lo imita.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1460 a 7

7. αὐτὸν ... δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής.

LAS ARTES IMITATIVAS

7. Es preciso que el poeta hable lo menos posible de sí mismo, pues en eso no es imitador.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1448 a 1

8. Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι... ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ

8. Y puesto que los que imitan, imitan a los seres que actúan, y es forzoso que ésos sean buenos o malos... imitan a personas mejores que nosotros, o peores, o incluso igua-

τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν... καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ τῷ περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος ⟨ὁ⟩τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δηλιάδα χείρους [...] ἐν ταύτῃ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

les, como hacen los pintores; pues Polignoto representaba a personas mejores, Pausón a peores y Dionisio a semejantes... Pues también en la danza y en el arte de la flauta y de la cítara es posible que haya esas diferencias, y en lo relativo a la prosa y la poesía que carece de música, como Homero, que imita a personas mejores, Cleofonte a semejantes y Hegemón de Tasos, el primero que compuso parodias, y Nicocares, el autor de la *Deliada*, a peores... y en eso consiste la diferencia entre la tragedia y la comedia; pues ésta quiere imitar a personas peores que las de ahora, y aquélla a mejores.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1460 b 8

9. ἐπεὶ γὰρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὥσπερανεὶ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

9. Como el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro artista plástico, es forzoso que imite siempre una de estas tres cosas: o como eran o como son los objetos, o como dicen o parecen ser, o como es preciso que sean.

ARISTÓTELES, *Politica* 1281 b 10

EL ARTE ES MÁS BELLO QUE LA REALIDAD

10. τῶν μὴ καλῶν τοὺς καλοὺς φασὶ [διαφέρειν] καὶ τὰ γεγραμμένα διὰ τέχνης τῶν ἀληθινῶν, τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα χωρὶς εἰς ἕν, ἐπεὶ κεχωρισμένων γε κάλλιον ἔχειν τοῦ γεγραμμένου τουδὶ μὲν τὸν ὀφθαλμόν, ἑτέρου δέ τινος ἕτερον μόριον.

10. Dicen que los hombres hermosos se diferencian de los no hermosos y lo pintado por mediación del arte de la realidad, por estar reunido en un solo ser lo que está disperso y separado, puesto que, aisladamente, un hombre tiene el ojo más hermoso que el de la pintura y otro, otra parte.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1461 b 12

11. ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩ τοιούτους εἶναι οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.

11. Y quizá es imposible que haya hombres tales como los que pintaba Zeuxis; pero es mejor, pues es preciso superar el modelo.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1451 a 36

LO NECESARIO Y LO UNIVERSAL DEL ARTE

12. οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιη-

12. No es tarea del poeta contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no se diferen-

τῆς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τά Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει τῷ τὸ μὲν τά γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

cian por escribir en prosa o en verso (pues sería posible poner en verso las obras de Heródoto y no sería menos historia con metro que sin metro), sino que se diferencian en que uno cuenta lo que ha sucedido y otro lo que podría haber ocurrido. Por eso la poesía es más filosófica y grave que la historia. pues la poesía cuenta más bien lo universal, y la historia lo particular.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1450 a 39

LA IMPORTANCIA DE LA COMPOSICIÓN EN EL ARTE

13. παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γαρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα.

13. Pues ocurre algo semejante en la pintura; en efecto, si alguien pintara en confusa mezcla con los más hermosos colores, no complacería tanto como el que pinta en blanco una imagen.

ARISTÓTELES. *Politica* 1284 b 8

14. οὔτε γάρ γραφεὺς ἐάσειεν ἂν τὸν ὑπερβάλλοντα πόδα τῆς συμμετρίας ἔχειν τὸ ζῷον, οὐδ' εἰ διαφέροι τὸ κάλλος, οὔτε ναυπηγὸς πρύμναν ἢ τῶν ἄλλων τι μορίων τῶν τῆς νεώς· οὐδὲ δὴ χοροδιδάσκαλος τὸν μεῖζον καὶ κάλλιον τοῦ παντὸς χοροῦ φθεγγόμενον ἐάσει συγχορεύειν.

14. Pues ni un pintor permitiría que su animal tuviera una pata que exceda la proporción correcta ni aunque se distinguiera por su belleza, ni un armador de naves que éstas tengan la proa o alguna otra parte asimétrica, ni un director de un coro dejará participar en él a alguien que cante más y mejor que el coro entero.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1461 b 11

15. πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν.

15. Pues con respecto a la poesía, es preferible una cosa convincente imposible a una cosa que no convenza y posible.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1447 a 13

TIPOS DE ARTES IMITATIVAS

16. ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γάρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν

16. La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y la poesía ditirámbica, y la mayor parte de la aulódica y de la citaródica, todas son imitaciones en general, pero se diferencian unas de otras en tres cosas: o por los medios con que imitan, o por lo que imitan, o por imitar de modo distinto y no de la misma manera. Pues como con colores y figuras algunos imitan muchas cosas copiándolas (unos por medio del arte, otros por

διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις.

práctica), y otros por medio de la voz, así también, en las artes mencionadas, todas hacen la imitación con el ritmo, la palabra y la armonía, bien mezclados todos ellos, bien por separado.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1451 b 27

17. δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

EL IMITADOR ES UN CREADOR

17. De esto resulta, pues, evidente que el poeta debe ser creador más de relatos que de versos, por cuanto es poeta conforme a la imitación, e imita las acciones. Y si, por caso, sucede que compone cosas que han sucedido, no es por ello menos poeta, pues nada impide que algunas de las cosas que han sucedido realmente sean verosímiles y posibles, en función de lo cual él es su creador.

ARISTÓTELES, *Rhetorica* 1371 b 4

18. ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τό τε μιμητικόν ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει.

18. Y puesto que aprender y admirar es agradable, también es forzoso que sean agradables cosas tales como lo imitativo, como la pintura, la estatuaria, la poesía y todo lo que esté bien imitado, aunque no sea agradable el objeto imitado en sí, porque no está el goce en eso, sino que hay un razonamiento: «esto es aquello», de modo que resulta que se aprende algo.

ARISTÓTELES, *Rhetorica* 1405 b 6

19. κάλλος δὲ ὀνόματος τὸ μέν, ὥσπερ Λικύμνιος λέγει, ἐν τοῖς ψόφοις ἢ τῷ σημαινομένῳ, καὶ αἶσχος δὲ ὡσαύτως.

LA FORMA Y EL CONTENIDO

19. Y la belleza de una palabra radica, como dice Licimnio, en el sonido o en el significado, y la fealdad de igual manera.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1455 a 30

20. πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ⟨μᾶλλον⟩ ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

DOS TIPOS DE POETAS

20. Pues son muy convincentes, por su misma naturaleza, los gestos apasionados, y atormenta el que está atormentado y enoja el que está irritado con el mayor realismo. Por eso la poesía es algo propio de un hombre de talento más que de un hombre exaltado, pues los unos son más modelables y los otros están fuera de sí.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1449 b 24

21. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

DEFINICIÓN DE LA TRAGEDIA

21. Así pues, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, que tenga amplitud, dotada de un lenguaje embellecido con figuras usadas separadamente en cada una de sus partes, con personajes, que actúan y no mediante una narración, que, por medio de la piedad y el terror, realiza la purificación de tales pasiones.

ARISTÓTELES, *Politica* 1338 a 13

22. διὸ καὶ τὴν μουσικὴν οἱ πρότερον εἰς παιδείαν ἔταξαν οὐχ ὡς ἀναγκαῖον (οὐδὲν γὰρ ἔχει τοιοῦτον) οὐδ' ὡς χρήσιμον, ὥσπερ τὰ γράμματα... πρὸς πολιτικὰς πράξεις πολλάς· λείπεται τοίνυν πρὸς τὴν ἐν τῇ σχολῇ διαγωγήν, εἰς ὅπερ καὶ φαίνονται παράγοντες αὐτήν· ἣν γὰρ οἴονται διαγωγὴν εἶναι τῶν ἐλευθέρων, ἐν ταύτῃ τάττουσιν.

LA INFLUENCIA DEL ARTE

22. Por eso, los que primero introdujeron la música en la educación, no lo hicieron pensando que era algo necesario (pues no lo es) ni útil, como las letras... para muchas actividades civiles; así pues, parece que los que la incluyeron lo hicieron como distracción en los ratos de ocio; pues, pensando que es distracción propia de hombres libres, la introdujeron en ella.

ARISTÓTELES, *Ethica Nicomach* 1177 b 1

23. δόξαι τ' ἂν αὐτὴ μόνη (τέχνη θεωρητική) δι' αὑτὴν ἀγαπᾶσθαι· οὐδὲν γὰρ ἀπ' αὐτῆς γίνεται παρὰ τὸ θεωρῆσαι, ἀπὸ δὲ τῶν πρακτῶν ἢ πλεῖον ἢ ἔλαττον περιποιούμεθα παρὰ τὴν πρᾶξιν. δοκεῖ τε ἡ εὐδαιμονία ἐν τῇ σχολῇ εἶναι· ἀσχολούμεθα γὰρ ἵνα σχολάζωμεν καὶ πολεμοῦμεν ἵν' εἰρήνην ἄγωμεν.

LA CONTEMPLACIÓN

23. Parecería que ella sola (el arte de la contemplación) se ama por sí misma; pues nada se obtiene de ella excepto la contemplación, mientras que de las actividades prácticas conseguimos algo más o menos además de la acción. Y se piensa que la felicidad está en el ocio; en efecto, estamos ocupados para tener ocio y combatimos para tener paz.

ARISTÓTELES, *De partibus animalium* I 5

24. ἄτοπον, εἰ τὰς μὲν εἰκόνας αὐτῶν θεωρούντες συνθεωροῦμεν, οἷον τὴν γραφικὴν ἢ τὴν πλαστικήν, αὐτῶν δὲ τῶν φύσει συνεστώτων μὴ μᾶλλον ἀγαπῶμεν τὴν θεωρίαν δυνάμενοί γε τὰς αἰτίας καθορᾶν... ἐν πᾶσι γὰρ τοῖς φυσικοῖς ἔνεστί τι θαυμαστόν.

EL PLACER DE CONTEMPLAR OBJETOS Y SUS IMÁGENES

24. Sería extraño que, al contemplar las imágenes de esos seres, contemplamos a la vez, por ejemplo, el arte del pintor o el escultor y que no nos complazcamos más con la contemplación de los mismos seres creados por la naturaleza, al menos siéndonos posible darnos cuenta de sus causas... pues en todo lo creado por la naturaleza hay algo admirable.

ARISTÓTELES, *Politica* 1339 a 23

25. καὶ τὸ ἦθος ποιόν τι ποιεῖν, ἐθίζουσαν δύνασθαι χαίρειν ὀρθῶς, ἢ πρὸς διαγωγήν τι συμβάλλεται καὶ πρὸς φρόνησιν· καὶ γὰρ τοῦτο τρίτον θετέον τῶν εἰρημένων.

EL OBJETIVO DEL ARTE

25. (La música) hace algo así al carácter, acostumbrándolo a ser capaz de regocijarse rectamente, o contribuye en algo a la distracción y la inteligencia; pues ésta es la tercera razón que hay que establecer.

ARISTÓTELES, *Politica* 1339 b 4

25a. ὁ δ' αὐτὸς λόγος κἂν εἰ πρὸς εὐημερίαν καὶ διαγωγὴν ἐλευθέριον χρηστέον αὐτῇ· τί δεῖ μανθάνειν αὐτούς, ἀλλ' οὐχ ἑτέρων χρωμένων ἀπολαύειν; ... καὶ βαναύσους καλοῦμεν τοὺς τοιούτους καὶ τὸ πράττειν οὐκ ἀνδρὸς μὴ μεθύοντος ἢ παίζοντος. ... ἡ δὲ πρώτη ζήτησίς ἐστι πότερον οὐ θετέον εἰς παιδείαν τὴν μουσικὴν ἢ θετέον, καί τί δύναται τῶν διαπορηθέντων τριῶν, πότερον παιδείαν ἢ παιδιὰν ἢ διαγωγήν. εὐλόγως δ' εἰς πάντα τάττεται καὶ φαίνεται μετέχειν. ἥ τε γὰρ παιδιὰ χάριν ἀναπαύσεώς ἐστι, τὴν δ' ἀνάπαυσιν ἀναγκαῖον ἡδεῖαν εἶναι (τῆς γὰρ διὰ τῶν πόνων λύπης ἰατρεία τίς ἐστιν)· καὶ τὴν διαγωγὴν ὁμολογουμένως δεῖ μὴ μόνον ἔχειν τὸ καλὸν ἀλλὰ καὶ τὴν ἡδονήν· τὸ γὰρ εὐδαιμονεῖν ἐξ ἀμφοτέρων τούτων ἐστίν. τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναι φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν καὶ μετὰ μελῳδίας.

25a. Y el argumento es el mismo aunque debamos servirnos de ella como goce y distracción propia de hombres libres; ¿por qué debemos aprenderla y no disfrutarla cuando otros la ejecuten...? y a éstos los consideramos gente vulgar y el practicarla como propio de un hombre que esté borracho o bromeando... Y el primer tema de investigación es si la música debe incluirse o no en la educación, y qué sentido tiene de los tres propuestos, si es educación, juego o distracción. Razonablemente se incluye en todos y parece participar de todos. En efecto, el juego tiene como finalidad el descanso, y el descanso es necesario que sea agradable (pues es una cura de la pena de los trabajos), y es necesario que la distracción, según se reconoce unánimemente, no sólo incluya la belleza, sino también el placer; pues el ser feliz proviene de esas dos cosas. Y todos afirmamos que la música es de las cosas más agradables, tanto sola como acompañada de canto.

ARISTÓTELES, *Politica* 1341 b 38

26. φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν — καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως ... τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν, πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν.

LA MULTIPLICIDAD DE LOS FINES DEL ARTE

26. Y afirmamos que la música no debe utilizarse por un solo beneficio, sino por muchos esto es, por la educación y la purificación del alma... y en tercer lugar como distracción, alivio y descanso de la tensión.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1460 b 13

27. οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἡ μὲν γὰρ καθ' αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ

LA AUTONOMÍA DEL ARTE

27. No es la misma la norma de corrección de la política y de la poética, ni tampoco de otro arte y de la poética. Hay dos clases de errores en la poética misma, uno contra su esencia, otro por accidente. En efecto,

μὲν γὰρ προείλετό τι μιμήσασθαι δι' ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τῷ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἅμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην ἢ ἀδύνατα πεποίηται ὁποῖ' ἂν οὖν, οὐ καθ' ἑαυτήν ... πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην· ⟨εἰ⟩ ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς... εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτό ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος.

si alguien se propusiera imitar algo, y no lo consiguiera por incapacidad, el error es esencial; pero si fuera por no haber escogido correctamente, por ejemplo, un caballo que adelanta las dos patas derechas, o si el error va contra un arte en particular, como la medicina u otro arte, o si hiciera cosas imposibles, fueran cuales fueran, el error no es esencial... En primer lugar, las cosas relativas al arte mismo: si se hacen cosas imposibles, hay error; pero es correcto si se consigue el fin del arte... si así se hace más sorprendente ésta u otra parte.

ARISTÓTELES, *De interpretatione* 17 a 2

28. ἀποφαντικὸς δὲ οὐ πᾶς, ἀλλ' ἐν ᾧ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει, οὐκ ἐν ἅπασι δὲ ὑπάρχει. οἷον ἡ εὐχὴ λόγος μὲν ἀλλ' οὔτε ἀληθὴς, οὔτε ψευδής. (...) ῥητορικῆς γάρ' ἢ ποιητικῆς οἰκειοτέρα ἡ σκέψις.

28. No toda enunciación es categórica, sino aquélla en que hay verdad o falsedad, y no se da en todos los casos. Por ejemplo, el deseo no es una enunciación verdadera ni falsa (...) pues su consideración es más propia de la retórica y la poética.

ARISTÓTELES, *Politica* 1282 a 3

29. ἰατρὸς δ' ὅ τε δημιουργὸς καὶ ὁ ἀρχιτεκτονικὸς καὶ τρίτος ὁ πεπαιδευμένος περὶ τὴν τέχνην. εἰσὶ γὰρ τινες τοιοῦτοι καὶ περὶ πάσας ὡς εἰπεῖν τὰς τέχνας.

EL ARTESANO, EL ARTISTA Y EL CONOCEDOR

29. Médico es el practicante, el especialista que dirige el tratamiento y, en tercer lugar, el instruido en el arte. Pues hay tales hombres también en todas las artes, por así decir.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1448 b 4

30. ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί· τό τε γάρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διά μιμήσεως τὰς πρώτας ,καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων. ἃ γάρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν... ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακκῶς, οὐχὶ μί-

LA GÉNESIS DE LAS ARTES IMITATIVAS

30. Dos causas, y ambas naturales, parecen haber engendrado en general la poesía; pues el imitar es connatural a los hombres desde niños y en eso se diferencian de los demás animales, en que es un ser muy apto para la imitación y se hace con sus primeros conocimientos mediante la imitación, y en que todos se gozan con las imitaciones. Prueba de eso es lo que ocurre en la realidad; pues cosas que en sí mismas las vemos con disgusto, nos complacemos al ver sus imágenes hechas con la mayor fidelidad posible, como, por ejemplo, figuras de los animales más innobles o muertos... puesto que si sucede que no se

μημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν, ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

ha visto de antemano el objeto, no causará el placer la imitación sino por la realización, el color o alguna otra causa similar.

ARISTÓTELES, *Rhetorica* 1366 a 33

31. καλὸν μὲν οὖν ἐστίν, ὃ ἂν δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.

LA DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

31. En efecto, bello es lo que, siendo preferible por sí mismo, sea laudable, o lo que, siendo bueno, sea agradable, porque es bueno.

ARISTÓTELES, *Politica* 1338 a 40

32. ὁμοίως δὲ καὶ τὴν γραφικὴν δεῖ παιδεύεσθαι... μᾶλλον ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σώματα κάλλους. τὸ δὲ ζητεῖν πανταχοῦ τὸ χρήσιμον ἥκιστα ἁρμόττει τοῖς μεγαλοψύχοις καὶ τοῖς ἐλευθέροις.

LA BELLEZA Y LA UTILIDAD

32. E igualmente deben aprender también dibujo... más bien porque hace al hombre capaz de contemplar la belleza de los cuerpos, y el buscar en todas partes la utilidad de ningún modo es propio de hombres magnánimos y libres.

ARISTÓTELES, *Politica* 1338 b 29

33. τὸ καλὸν ἀλλ' οὐ τὸ θηριῶδες δεῖ πρωταγωνιστεῖν.

33. Es necesario que la belleza, y no la bestialidad, sea la protagonista.

ARISTÓTELES, *Poetica* 1450 b 38

34. τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῷον, συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνῳ γινομένη οὔτε παμμεγέθες, οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν συστημάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

EL ORDEN Y LA DIMENSIÓN

34. Pues la belleza radica en la dimensión y el orden, por lo cual no podría ser hermoso un animal muy pequeño, pues su contemplación es confusa al darse en un tiempo casi imperceptible, ni muy grande, pues no hay una contemplación de conjunto, sino que se escapa a los que miran la unidad y la totalidad de la contemplación, como, por ejemplo, si se tratara de un animal de diez mil estadios; de modo que, igual que en los cuerpos y en los animales debe haber una cierta dimensión, y ésta abarcable por la vista, así también en los argumentos debe haber una extensión que sea abarcable por la memoria.

ARISTÓTELES, *Metaphysica* 1078 a 31

35. ἐπεὶ δὲ τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον (τὸ μὲν γὰρ ἀεὶ ἐν πράξει, τὸ δὲ καλὸν καὶ ἐν τοῖς ἀκινήτοις)... τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμ-

35. Y puesto que el bien y la belleza son diferentes (pues el primero se da en la acción, mientras que la belleza se da también en las cosas inmóviles)... Y las principales formas de

μετρία καὶ τὸ ὡρισμένον, ἃ μάλιστα δεικνύουσιν αἱ μαθηματικαὶ ἐπιστῆμαι.

la belleza son el orden, la proporción y la limitación, cosas que enseñan sobre todo las ciencias matemáticas.

ARISTÓTELES, *Topica* 146 a 21

36. ἔτι ἐὰν πρὸς δύο τὸν ὁρισμὸν ἀποδῷ καθ' ἑκάτερον, οἷον τὸ καλὸν τὸ δι' ὄψεως ἢ τὸ δι' ἀκοῆς ἡδύ ... ἅμα ταὐτὸν καλόν τε καὶ οὐ καλὸν ἔσται... εἰ οὖν τι ἐστὶ δι' ὄψεως μὲν ἡδὺ δι' ἀκοῆς δὲ μή, καλόν τε καὶ οὐ καλὸν ἔσται.

CRÍTICA DEL SENSUALISMO

36. Además, si en relación a dos cosas se ha dado la definición separadamente a una y otra, por ejemplo, lo bello es lo agradable a la vista o al oído... a la vez lo mismo será bello y no bello... En efecto, si algo es agradable a la vista, pero no al oído, será bello y no bello.

ARISTÓTELES, *Ethica Nicomach* 1123 b 6

37. ἐν μεγέθει γὰρ ἡ μεγαλοψυχία, ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δ' ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δ' οὔ.

LA BELLEZA DE LA DIMENSIÓN

37. Pues la magnanimidad reside en la dimensión, como la belleza en un cuerpo grande, y las personas pequeñas serán elegantes y bien proporcionadas, pero bellas, no.

ARISTÓTELES, *Rhetorica* 1409 a 35

38. λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὑτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον. ἡδεῖα δ' ἡ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ καὶ ὅτι ἀεί τι οἴεται ἔχειν ὁ ἀκροατὴς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ· τὸ δὲ μηδὲν προνοεῖν εἶναι μηδὲ ἀνύειν ἀηδές. εὐμαθὴς δέ, ὅτι εὐμνημόνευτος. τοῦτο δέ, ὅτι ἀριθμὸν ἔχει ἡ ἐν περίοδοις λέξις, ὃ πάντων εὐμνημονευτότατον.

LA BELLEZA Y LA PERCEPTIBILIDAD

38. Y llamo «período» a un trozo que tiene principio y fin él mismo por sí mismo y una magnitud abarcable por la vista; tal trozo es agradable y fácil de comprender, agradable por ser contrario al infinito y porque siempre el oyente cree tener algo y completo para sí; en cambio, es desagradable el no prever nada ni rematarlo. Y es fácil de comprender porque es fácilmente recordable. Esto ocurre porque el estilo en períodos tiene número, que es lo más fácilmente recordable de todo.

ARISTÓTELES, *Rhetorica* 1361 b 5

38a. κάλλος δὲ ἕτερον καθ' ἑκάστην ἡλικίαν ἐστίν.

LA RELATIVIDAD DE LA BELLEZA

38a. La belleza es diferente en cada edad.

ARISTÓTELES, *Ethica Nicomach* 1105 a 27

39. τὰ μὲν γὰρ ὑπὸ τῶν τεχνῶν γινόμενα τὸ εὖ ἔχει ἐν αὑτοῖς, ἀρκεῖ οὖν ταῦτά πως ἔχοντα γενέσθαι.

EL VALOR DEL ARTE Y DE LA BELLEZA

39. En efecto, los productos de las artes tienen el valor en sí mismos; así pues, basta que tengan cierta forma.

DIÓGENES LAERCIO, V 1, 20 sobre Aristóteles

40. πρὸς τὸν πυθόμενον διὰ τί τοῖς καλοῖς πολὺν χρόνον ὁμιλοῦμεν, «Τυφλοῦ», ἔφη, «τὸ ἐρώτημα».

40. A uno que preguntó por qué tenemos trato con los bellos largo tiempo, dijo: «Esa pregunta es propia de un ciego».

ARISTÓTELES, *Ethica Nicomach* 1118 a 2

LAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS

41. οἱ γὰρ χαίροντες τοῖς διὰ τῆς ὄψεως, οἷον χρώμασι καὶ σχέμασι καὶ γραφῇ, οὔτε σώφρονες οὔτε ἀκόλαστοι λέγονται· καίτοι δόξειεν ἂν εἶναι καὶ ὡς δεῖ χαίρειν καὶ τούτοις, καὶ καθ' ὑπερβολὴν καὶ ἔλλειψιν. ὁμοίως δὲ καὶ ἐν τοῖς περὶ τὴν ἀκοήν· τοὺς γὰρ ὑπερβεβλημένως χαίροντας μέλεσιν ἢ ὑποκρίσει οὐδεὶς ἀκολάστους λέγει, οὐδὲ τοὺς ὡς δεῖ σώφρονας. οὐδὲ τοὺς περὶ τὴν ὀσμήν, πλὴν κατὰ συμβεβηκός. τοὺς γὰρ χαίροντας μήλων ἢ ῥόδων ἢ θυμιαμάτων ὀσμαῖς οὐ λέγομεν ἀκολάστους, ἀλλὰ μᾶλλον τοὺς μύρων καὶ ὄψων.

41. En efecto, a quienes se complacen con lo que entra por la vista, como los colores, las formas y el dibujo, no se llama ni moderados ni desenfrenados; sin embargo, podría parecer que es posible complacerse con esas cosas como es debido, o con exceso o con defecto. E igualmente ocurre con los placeres del oído; pues nadie llama desenfrenados a quienes se complacen excesivamente con melodías o la representación teatral, ni moderados a quienes se complacen como es debido. Ni a los que se deleitan con los placeres del olfato, a no ser por circunstancias imprevistas. En efecto, a quienes se complacen con aromas de frutas, rosas, inciensos, no los llamamos desenfrenados, sino más bien a quienes lo hacen con perfumes de manjares.

ARISTÓTELES, *Ethica Eudem* 1230 b 31

42. εἰ γοῦν τις ἢ καλὸν ἀνδριάντα θεώμενος ἢ ἵππον ἢ ἄνθρωπον, ἢ ἀκροώμενος ᾄδοντος, μὴ βούλοιτο μήτε ἐσθίειν μήτε πίνειν μήτε ἀφροδισιάζειν, ἀλλὰ τὰ μὲν καλὰ θεωρεῖν τῶν ᾀδόντων δ' ἀκούειν, οὐκ ἂν δόξειεν ἀκόλαστος εἶναι ὥσπερ οὐδ' οἱ κηλούμενοι παρὰ ταῖς Σειρῆσιν. ἀλλὰ περὶ τὰ δύο τῶν αἰσθητῶν ταῦτα, περὶ ἅπερ καὶ τἆλλα θηρία μόνα τυγχάνει αἰσθητικῶς ἔχοντα καὶ χαίροντα καὶ λυπούμενα περὶ τὰ γευστὰ καὶ ἁπτά. περὶ δὲ τὰ τῶν ἄλλων αἰσθήσεων ἡδέα σχεδὸν ὁμοίως ἅπαντα φαίνεται ἀναισθήτως διακείμενα, οἷον περὶ εὐαρμοστίαν ἢ κάλλος· οὐδὲν γάρ, ὅ τι καὶ ἄξιον λόγου, φαίνεται πάσχοντα αὐτῇ τῇ θεωρίᾳ τῶν καλῶν ἢ τῇ ἀκροάσει τῶν εὐαρμόστων, εἰ μή τί που συμβέβηκε τερατῶδες. ἀλλ' οὐδὲ πρὸς τὰ εὐώδη ἢ δυσώδη· καίτοι γὰρ τάς γε αἰσθήσεις ὀξυτέρας ἔχουσι πάσας. ἀλλὰ

42. Pues si alguien, al ver una bella estatua, un caballo o un hombre, o al escuchar a alguien cantando, no quisiera ni comer, ni beber, ni entregarse a los placeres del amor, sino que quisiera ver aquellas bellas cosas y escuchar a los cantores, no parecería ser un desenfrenado, como no lo parecen los encantados por las Sirenas. Pero eso no ocurre con las dos clases de sensaciones que son las únicas en relación con las cuales también los demás animales poseen sensaciones y sienten placer o dolor, las sensaciones del gusto y del tacto. En cambio, en relación a los placeres proporcionados por las demás sensaciones, casi todos se muestran insensibles por igual, por ejemplo, a la armonía o la belleza; pues parecen, algo que es también digno de mención, no experimentar nada con la sola vista de las cosas bellas o con la audición de sonidos armónicos, a no ser que suceda algo prodigioso. Pero tampoco experimentan nada

καὶ τῶν ὀσμῶν· ταύταις χαίρουσιν ὅσαι κατὰ συμβεβηκὸς εὐφραίνουσιν, ἀλλὰ μὴ καθ' αὑτάς. λέγω δὲ μὴ καθ' αὑτάς, αἷς ἐλπίζοντες χαίρομεν ἢ μεμνημένοι, οἷον ὄψων καὶ ποτῶν· δι' ἑτέραν γὰρ ἡδονὴν ταύταις χαίρομεν, τὴν τοῦ φαγεῖν ἢ πιεῖν. καθ' αὑτὰς δὲ, οἷαι αἱ τῶν ἀνθῶν εἰσίν. διὸ ἐμμέλως ἔφη Στρατόνικος τὰς μὲν καλὸν ὄζειν, τὰς δὲ ἡδύ.

con los olores agradables o desagradables; sin embargo, tienen los sentidos más agudos (que los del hombre). Pero de los olores, también se complacen con aquellos que les alegran por circunstancias accesorias, pero no por sí mismos. Y digo que no alegran por sí mismos aquellos olores con los que nos complacemos por esperar o recordar otras cosas, como ocurre con los de comidas y bebidas; en efecto, con esos nos complacemos por otro placer, el de comer o beber; en cambio, alegran por sí mismos los olores, por ejemplo, de las flores. Por eso decía Estratónico, convenientemente, que unas cosas tienen un olor bello y otras placentero.

11. Fin del período clásico

Aristóteles cierra el período clásico de la estética antigua. Su estética constituye una recopilación de sus resultados, aunque en ciertos aspectos importantes ya se proyecta hacia el período nuevo.

La estética arcaica y clásica de los griegos no se parece en realidad a la de nuestros tiempos, ni tampoco a una estética que hubiésemos esperado encontrar en los albores de la historia. Fue la primera teoría del arte, al menos en Europa, aunque no por ello fue sencilla, ni se corresponde con lo que las generaciones posteriores considerarían como natural y primitivo.

Esta estética apenas menciona la belleza. Si los griegos de entonces hablaron de ella, lo hicieron casi exclusivamente en el sentido ético y no en el estético. Este hecho es digno de atención, ya que la estética nació en una época y en un país que creó tanta belleza. Sin embargo, aquella estética relacionaba el arte con la bondad, con la verdad y la utilidad, más estrechamente que con la belleza. No existía, por tanto, nuestro concepto de las «bellas» artes.

La teoría del arte de aquel entonces tenía poco interés en la representación de la naturaleza por el arte. Y este hecho también merece una atención especial, ya que fue la teoría de un país y de una época en la que se abandonaron los símbolos abstractos en el arte a favor de las formas de la naturaleza. Además, fue una teoría propia de los griegos, que concebían la razón humana de una manera receptiva y creían que todo lo que hace el hombre lo hace conforme a un modelo exterior, y que en cada actividad humana, en el arte, en la poesía y en la ciencia, lo esencial es la verdad.

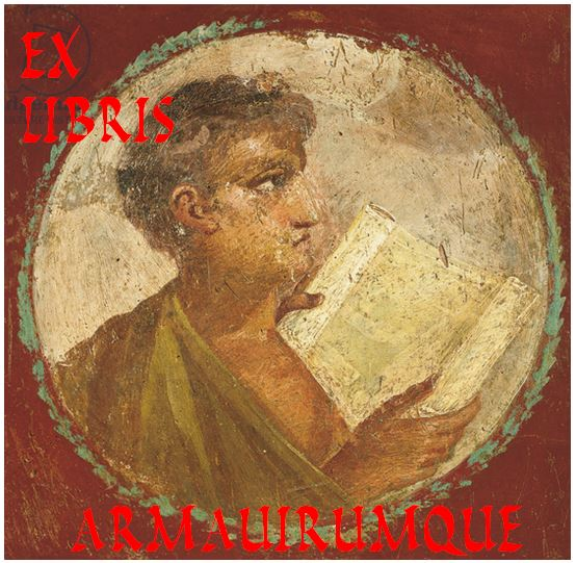
Antes de Sócrates y Platón, sólo en muy contadas ocasiones se habló de la representación de la naturaleza por el pintor, por el escultor o por el poeta. Se usaba el concepto de «mimesis», que primitivamente no significaba la representación del mundo exterior, sino la «acción teatral», y era empleado respecto a la danza, a la música y al arte del actor, pero no con relación a la escultura, pintura o poesía épica. Empleado con relación a la naturaleza, «mimesis» significaba la imitación de sus procedimientos más que la de su apariencia. Como escribió Demócrito, la gente ha aprendido a construir imitando a las golondrinas, y a cantar imitando al ruiseñor y al cisne.

La teoría clásica no relacionaba el arte con la creación, éste es un rasgo singu-

lar, tanto más cuanto que fue una teoría de los griegos, cuyo talento creativo era enorme. Sin embargo, en aquella época se prestaba poca atención y se apreciaba poco el factor creativo en el arte. Tal situación se debía a la convicción de que el mundo está regido por unas leyes eternas y que el arte ha de observarlas en vez de inventar sus propias leyes. Para los griegos clásicos, el arte era un proceso de descubrimiento y no de creación de formas propias a las cosas, razón por la cual no estimaban la novedad en el arte, aunque ellos mismos aportaran tantos elementos nuevos. Creían que todo lo bueno y apropiado en el arte, y en la vida en general, es eterno, de modo que si el arte aplica unas formas nuevas, distintas u originales, es más bien una señal de que ha tomado un camino falso.

Desde los primeros momentos, desde que aparecieron las concepciones pitagóricas, la teoría griega del arte fue una teoría matemática. Y fue una teoría que penetró también en el terreno de las artes plásticas; los escultores, con Polícleto en cabeza, se proponían encontrar un canon para el cuerpo humano, es decir, una fórmula matemática para sus proporciones. Es un fenómeno un tanto peculiar, dado que la estética surgió precisamente cuando el arte griego pasaba de unas formas esquemáticas hacia otras orgánicas.

Tan sólo cuando la cultura helénica se transformó en la helenística las teorías de la estética clásica empezaron a ceder su lugar a las nuevas, más próximas a las modernas. En aquel período se puso un nuevo énfasis en el concepto de creación en el arte, y empezó a destacar la relación entre el arte y la belleza. Por otro lado, en la teoría del arte se pasó del pensamiento a la imaginación, de las experiencias a las ideas, y, en fin, de las reglas a la habilidad personal del artista.



III. La estética del período helenístico

1. El período helenístico

1. Los límites del período. A lo largo de los seis siglos comprendidos entre el siglo III antes de J. C. y el siglo III de nuestra era, tuvieron lugar importantes acontecimientos políticos. Cayó Grecia, surgieron y cayeron los estados de los diádocos y surgió el Imperio Romano de Occidente, que después de haber alcanzado la supremacía política llegó a la decadencia, mientras sufría una radical transformación el sistema político, económico y cultural del mundo. No ocurrió así, en cambio, con los conceptos de belleza y del arte que en aquel lapso de tiempo no experimentaron mayor evolución. Las opiniones formuladas en griego, en el siglo III antes de J. C. en Atenas y, más tarde, en Alejandría, fueron, con modificaciones insignificantes, repetidas al cabo de seis siglos en latín, en Roma. Por esta razón, en la historia de la estética, esos largos siglos pueden ser tratados como un solo período, aunque en la historia económica y política se suelen dividir en el período helenístico, que corresponde a los últimos tres siglos antes de J. C., y en el período del Imperio Romano de los primeros tres siglos de nuestra era.

2. Los estados de los diádocos. Suele hacerse una contraposición entre la cultura helénica y la helenística, llamando helénica a la cultura producida por los griegos cuando vivían todavía en un relativo aislamiento, recibiendo pocas influencias de otros pueblos y, viceversa, ejerciendo poca influencia sobre ellos. Su cultura de entonces era pura y homogénea, con un ámbito de actividad limitado. Con el nombre de helenística, a su vez, suele denominarse la cultura de los griegos que a partir del siglo III antes de J. C. abarcó los países circundantes, logrando así una mayor expansión, pero perdiendo, al mismo tiempo, su homogeneidad. El límite entre las eras helénica y helenística lo constituye el reinado de Alejandro Magno; con su llegada al poder empieza el helenismo.

En esta época, la vieja Grecia llegó a ser un país pequeño y débil. Dejó de ser una potencia política y el más importante centro cultural, convirtiéndose en poco tiempo en una provincia pobre y marginal. Se componía, como antes, de pequeños estados que trataban de sobrevivir formando diversas ligas, como, por ejemplo, la etolia o la aquea. Sin embargo, en ese país políticamente insignificante, la vida intelectual seguía siendo muy intensa, por lo menos en Atenas. «Reinaba allí —según

escribió Luciano— el ambiente más filosófico, el más hermoso para los que piensan hermosamente». Y era desde Atenas que la vida intelectual irradiaba sobre los estados de los diádocos y, más tarde, sobre el Imperio Romano. Pero Grecia no pudo resistir mucho tiempo la competencia de los estados de los diádocos ni en el campo político ni en el intelectual y pronto cayó bajo su dependencia.

De los cuatro estados de los diádocos, Macedonia, que quedaba en manos de los descendientes de Antígono, era el menos importante desde el punto de vista cultural. El más importante en este aspecto era Egipto con su capital, Alejandría, gobernado por los descendientes de Tolomeo. También desempeñaba un papel importante Siria, gobernada por los Seleúcidas, y su capital, Antioquía. Un poco más tarde nació el reino de Pérgamo, gobernado por los Atálidas, que tuvo grandes posibilidades de desarrollo y ambiciosas aspiraciones culturales.

En la época helenística, a partir del siglo III, se produjeron muchos cambios en el modo de vida. Ya no era lo más típico la democrática república ateniense, sino un sistema de monarquía absoluta; la pequeña *polis* griega cedió su lugar a los estados de extensos territorios y poblaciones de millones de habitantes. Tal situación tuvo necesariamente que reflejarse en el arte, que dejó de ser patrimonio de todos los ciudadanos para convertirse en privilegio de las cortes y de las clases dominantes. Los modestos medios de la democrática república griega no podían ni compararse con los de las monarquías helenísticas. La conquista de Oriente, realizada por Alejandro Magno fue, desde el punto de vista económico, algo parecido al descubrimiento de América; cayeron bajo su poder enormes tesoros persas y extensos territorios de fértiles tierras. El comercio alcanzó un nivel de desarrollo sin precedentes: los barcos venían cargados de bienes de primera necesidad, así como de artículos de lujo, púrpuras, sedas, cristales, bronces, marfil, maderas y piedras preciosas. Las descripciones de las fiestas de aquel entonces nos hablan de abundantes riquezas y de innumerables objetos de oro y plata.

Era muy llamativo el contraste entre la modestia helénica y el boato helenístico, que se manifestó en el arte de la época así como en toda su cultura. Las riquezas reales de Egipto, Siria o Pérgamo, provenientes de sus propiedades territoriales, monopolios e impuestos, eran suficientes para costear grandes fundaciones culturales, artísticas y científicas. El arte había adquirido un valor material desconocido hasta hacía muy poco; Plinio nos refiere las sumas millonarias que los reyes y gentes adineradas de la era helenística pagaban por los cuadros.

3. Los emigrantes griegos. A consecuencia de las guerras, la vieja Grecia quedó despoblada y destruida, y las antiguas ciudades y templos se convirtieron en ruinas. Al no encontrar en su propio país condiciones adecuadas para desarrollar sus actividades, la población griega emigraba a los estados de los diádocos donde, entre habitantes de diversas razas e idiomas, formaba un grupo minoritario, pero a la vez el más activo y el más culto. Entre los emigrantes griegos se encontraban, por un lado, los solicitados y privilegiados escritores, artistas y científicos y, por otro, los mercaderes e industriales quienes, por ser trabajadores y emprendedores, fácilmente dominaron a los apáticos pueblos orientales. Aquellos griegos debían su opulencia y posición a su capacidad de iniciativa así como a su trabajo, ya que los esclavos, sobre todo en Egipto, eran poco aprovechados en la agricultura y en la industria.

Los emigrantes griegos popularizaron en los vastos territorios de su emigración la lengua y cultura griegas; bien es verdad que no convirtieron el mundo de aquel entonces en un mundo helénico, pero sí en un mundo helenístico. Al abandonar sus pequeñas patrias de Atenas o Tebas, los atenienses o tebanos se transformaron simplemente en griegos. Se despojaron de sus características regionales en favor de las griegas universales. Una manifestación de este proceso fue la desaparición de los dia-

lectos locales y la imposición del común dialecto griego, la *koiné*. Mientras que la Grecia antigua fue un país aislado, que tuvo que contar sólo con sus propios recursos, en el mundo helenístico tuvo lugar un abundante intercambio de influencias, poderes, costumbres y cultura. El gusto griego influyó en los pueblos orientales, pero al mismo tiempo también quedó sujeto a las influencias orientalizantes. En la oratoria griega, junto al aticismo apareció el asianismo. Con Alejandro Magno surgió la gran oleada de la helenización que, un siglo y medio más tarde, fue sustituida por otra de orientalización, produciéndose un giro y subordinación a los gustos orientales.

4. *Roma*. Al mismo tiempo, en el Occidente nacía la Roma republicana, en la cual la vida cultural desempeñaba un papel secundario. Todo lo que poseía Roma en el campo de la ciencia y del arte, lo había asumido del mundo helenístico. En cambio, disponía de una gran organización administrativa y militar que le permitieron dominar dicho mundo en muy poco tiempo. Los primeros estados conquistados fueron Macedonia y Grecia (146) y el último, Egipto (30 a. J. C.). Así pues, antes de que empezara nuestra era, «todo el mundo habitado» (οἰκουμένη) —como solía decirse entonces—, quedó unido bajo el dominio romano.

Fue entonces cuando empezó un período nuevo en la historia. Roma conquistó el mundo, dejando de ser una república para convertirse en un imperio. Las numerosas capitales de la antigüedad fueron sustituidas por una sola capital del mundo, situada, esta vez, en Occidente. El idioma griego cedió lugar al latín, que pronto llegó a ser la lengua del poder y de la literatura. Roma se parecía a los reinos helenísticos en los extensos territorios y los enormes medios materiales de que disponía, pero su escala era mucho mayor. Además, las riquezas romanas no provenían de la industria ni del comercio, sino del saqueo de los pueblos conquistados, por lo que fueron distribuidas con mayor desigualdad.

La postura de Roma frente al arte y la belleza era muy específica [a]. La inmensa mayoría del pueblo, que vivía como esclavos o como siervos, no tenía ninguna posibilidad de disfrutar de los beneficios del arte. Pero tampoco la tenía una parte considerable de los romanos, que dedicados a la carrera militar, se pasaban la vida en los castros y haciendo expediciones. En cuanto a la parte más adinerada de la sociedad, estaba tan absorbida con la lucha por el poder y por los puestos lucrativos que carecía de lo que es más imprescindible —según ya había señalado Aristóteles— para cultivar el arte y gozar de él: una cabeza libre de los problemas de la vida cotidiana [b]. Bien es verdad que los romanos libres y adinerados de la época imperial empezaron a su vez a amar el arte, pero era éste un amor pasivo, que les servía para disfrutar de él, no para crear. Grecia seguía siendo el foco principal y la mayor autoridad en las cuestiones artísticas y si los romanos se valieron del arte, fue sólo para embellecer sus moradas o para ganarse a las multitudes edificando para ellas termas y teatros.

El carácter de los romanos y las condiciones de su vida, explican ciertos rasgos de su arte, como lo colosal de su arquitectura, la suntuosidad de las decoraciones, el realismo de las artes plásticas y el carácter importado de la mayoría de las obras que adornaban Roma. «Diversos pueblos antiguos y modernos —dice Burckhardt en *Die Zeit Konstantins*— sabían construir a escala colosal, pero la Roma de aquel entonces quedará como única en la historia, ya que la predilección por la belleza, despertada por el arte griego, jamás se juntaría con tales medios materiales y con tal necesidad de rodearse de esplendor.» Pero, al mismo tiempo, la grandiosidad, la mag-

---

[a] H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, 1950.
[b] Ch. Bénard, *L'esthétique d'Aristote*, 1887, II parte: *L'esthétique après Aristote*, pp. 159-369.

nificencia y la potencia de Roma se mezclaban con un sentimiento de dependencia y de inferioridad. Tras pronunciar una apología de los griegos, Séneca añade: «Nos parecen tan grandes porque nosotros mismos somos tan pequeños.»

Las condiciones romanas justifican también algunos rasgos de su teoría del arte y de la estética. A partir del siglo I, Roma tuvo sus propios hombres cultos, algunos de los cuales se dedicaron también a la teoría del arte. Eran en su mayoría, especialistas que cultivaban una disciplina científica muy limitada como, por ejemplo, la teoría de la oratoria. Eran más bien eruditos que creadores, que transmitían las opiniones de los teóricos griegos en vez de desarrollarlas. Esto vale para Vitruvio, gracias al cual conocemos las ideas de los antiguos acerca de la arquitectura, para Plinio, quien nos trasmitió los antiguos juicios sobre la pintura y escultura, y para Cicerón, a quien debemos el conocimiento de la teoría de la oratoria y del arte antiguos.

5. La grandeza y la libertad. En uno de los antiguos tratados estéticos que se han conservado, el tratado sobre lo *sublime*, de Pseudo-Longino (del siglo I), se pregunta por qué su época no tuvo grandes hombres: «Me extraña y seguro que también extraña a los demás, qué ocurre que en nuestro siglo nacen hombres dotados de gran fuerza oratoria y de talento político, brillantes y emprendedores... mientras que muy raras veces encontramos ingenios sublimes que se eleven por encima de la mediocridad. En ese aspecto, reina en el mundo actual una gran infertilidad.»

Pseudo-Longino nos ofrece una doble explicación del fenómeno. Primero —escribe, evocando a un filósofo anónimo— no hay grandes hombres porque la vida está privada de libertad: «Nosotros, gentes de nuestra época, desde la infancia somos hijos del despotismo... y no bebemos de la más fecunda y hermosa de las fuentes... que es la libertad. El despotismo, aun el más justo, es como una jaula que aprisiona nuestro ánimo».

La segunda explicación proviene del mismo autor: no hay grandes hombres porque no hay libertad interior. La gente está dominada por pasiones y ambiciones, especialmente por la codicia y el deseo de riquezas. «La codicia de la cual todos somos víctimas y que ninguno consigue satisfacer y que junto a la afanosa búsqueda de favores nos convierte en esclavos».

2. LA ESTÉTICA DE LA FILOSOFÍA HELENÍSTICA

1. La filosofía del helenismo. En los tiempos helenísticos, cambió el carácter de la filosofía; las aspiraciones al conocimiento del mundo y de la vida pasaron a segundo plano frente a la ambición de encontrar los medios para vivir bien y felizmente. Esta transformación tuvo sus repercusiones en la estética: al tomar la palabra, los filósofos ya no se preguntaban en qué consisten el arte y la belleza sino si éstos sirven para lograr la felicidad.

La filosofía resolvió su nuevo problema fundamental muy temprano, en el transcurso de la primera generación de la era helenística, añadiendo tres nuevas soluciones a las antiguas planteadas por platónicos y aristotélicos: la hedonista, la moralista y la escéptica. Conforme a la teoría hedonista, para lograr la felicidad de la vida, sólo hace falta entregarse a los placeres. Según la teoría de los moralistas, la felicidad la puede proporcionar únicamente la virtud. La teoría escéptica, a su vez, afirmaba que se consigue la felicidad al evitar las dudas y las dificultades de la vida.

Estas soluciones se convirtieron en lemas en torno a los cuales surgieron respectivas escuelas filosóficas. Uno de los rasgos característicos de aquella época fue el hecho de que los filósofos dejaron de actuar individualmente y trabajaron en escuelas.

Junto a la Academia de Platón y la escuela peripatética de Aristóteles, se formaron tes escuelas nuevas. El lema hedonista fue recogido por la escuela epicúrea, que desarrolló una filosofía materialista, mecanicista y sensualista. Los lemas del moralismo los defendió la escuela estoica. Bajo el tercer lema, la escuela de los escépticos creó una filosofía negativa que consideraba inseguro todo juicio e insolubles todos los problemas que preocupan a la humanidad. Esta última quedaba en oposición frente a las otras cuatro escuelas, que eran dogmáticas, y sólo podía entenderse con relativa facilidad con la escuela de Epicuro. Entre las escuelas dogmáticas, la materialista de Epicuro y la Academia de Platón, idealista, representaban los extremos. La escuela peripatética de Aristóteles y la estoica representaban posturas intermedias, aproximándose más bien, al extremo idealista de Platón. Debido a cierta afinidad entre estas tres tendencias, con el tiempo surgió una cuarta: la ecléctica, que recogía las doctrinas de las tres escuelas anteriores y trataba de aunar todo lo que había creado la filosofía antigua que no fuese ni el escepticismo ni el materialismo.

Estas escuelas perduraron varios siglos. Los epicúreos y los escépticos se atuvieron fielmente a las doctrinas de sus fundadores, mientras que la escuela estoica fue más flexible. Los mayores cambios, sin embargo, se produjeron entre los platónicos quienes, temporalmente, se acercaron a los escépticos y a finales de la antigüedad —en el sistema llamado neoplatónico— intensificaron aun más los elementos especulativos, estáticos y trascendentales de la filosofía de Platón, alejándose más que los otros de los principios realistas de Epicuro y de los estoicos.

Los sistemas helenísticos estaban muy desarrollados en todos los aspectos: analizaban el conocimiento, desarrollaban la teoría de la existencia y sacaban de sus meditaciones conclusiones prácticas. Había también en ellos un lugar para la estética, pero era éste un lugar secundario. Es natural que una filosofía absorbida por cuestiones prácticas, morales y biotécnicas tratara los asuntos estéticos de manera marginal. Además, los problemas estéticos, por ser tratados en escuelas filosóficas, tenían todas las virtudes y los defectos de un trabajo colectivo, sistemático y esquemático al mismo tiempo. No obstante, este período produjo también algunas individualidades como Cicerón y Plotino, que imprimieron una fuerte huella en la historia de la estética.

2. *Atenas y Roma.* Las escuelas filosóficas del helenismo nacieron en Atenas y aunque más tarde la ciudad estuviera sumida en la decadencia política y económica, filósofos de diversas partes del «mundo habitado» acudían a sus escuelas. Fuera de Atenas, la filosofía ateniense contaba con muchos adeptos, mas con pocas mentes creativas. Alejandría no era un centro filosófico, sino científico. Había un poco más de interés por la filosofía en la Roma de los Césares, pero éstos preferían importarla en vez de trabajar activamente para ella. Las sutiles argumentaciones de los escépticos así como el idealismo platónico no gustaban demasiado a los romanos quienes, por otra parte, tuvieron un destacado representante del epicureísmo en la persona de Lucrecio y magníficos estoicos entre los cuales Séneca se interesaba especialmente por la estética. Pero mientras en Grecia las escuelas competían entre sí, los romanos intentaban coordinarlas y conservar lo que tenían en común. Por esta razón, la escuela ecléctica estaba más arraigada en Roma, donde residió Cicerón, su primer y máximo exponente.

Los rasgos generales de la filosofía helenística se manifestaron también en su estética. En Alejandría no se creó nada importante; en los programas de los «gramáticos» alejandrinos la estética nunca llegó a ocupar un puesto significativo. Las únicas ciudades que lograron ciertos méritos en el campo de la estética, fueron Atenas y Roma. De Atenas surgieron la mayoría de las ideas y, de Roma las obras de recopilación. Pero la herencia que nos legó Atenas la conocemos fragmentariamente;

la mayor parte de la información sobre la estética de aquel período la debemos a los textos de los estudiosos romanos.

Durante el largo período helenístico-romano, las opiniones estéticas sufrieron muy poca evolución. Los principios fundamentales cristalizaron ya en el siglo III antes de J. C. y con el tiempo fueron antes desarrollados que transformados. En el siglo I antes de J. C. tuvo lugar cierta renovación de la estética, debida a las actividades de algunos filósofos atenienses, como el académico ecléctico Antíoco y los estoicos Panecio y Posidonio. Inmediatamente después se pudo observar cierta intensificación de las investigaciones estéticas en Roma. Del siglo I antes de J. C. y del siguiente provienen los compendios latinos y los tratados especializados, que constituyen la fuente más abundante de nuestra información sobre la estética helenística y romana.

En los siglos siguientes empezó a extenderse en la filosofía una corriente trascendental y mística que halló también su reflejo en la estética. La filosofía de Plotino, en el siglo III de nuestra era, es una tardía pero excelente manifestación de esta tendencia.

3. Los textos estéticos. Se han conservado varios textos estéticos de la época helenística, que, por otra parte, resultan bastante escasos en comparación con lo que se había escrito al respecto en aquella época. Además, da la coincidencia que no se han conservado las obras originales, sino sus elaboraciones posteriores. Se conservaron los libros de Plinio sobre la pintura y la escultura, pero se perdieron los textos de Jenócrates, Antígono, Pasiteles y Varrón, en los cuales Plinio se había basado. Nos ha llegado la obra de Vitruvio sobre la arquitectura, pero desconocemos sus fuentes, los textos del arquitecto Hermógenes y otros. Se han conservado los tratados estéticos de Cicerón y de Séneca, mas desconocemos los de Panecio y Posidonio, que le habían precedido e inspirado. Pero el hecho de que se hayan perdido importantes textos estéticos no implica que se hayan perdido las ideas más representativas. Lo esencial ha llegado hasta nuestros tiempos, recogido por tratadistas y doxógrafos, y, probablemente, no recogieron más porque el resto carecía de importancia.

4. Los filósofos y los artistas. La estética de la época helenístico-romana no fue una obra exclusiva de los filósofos. Podemos hablar de dos clases de estética de aquel período: la estética general, o sea, la teoría general de la belleza y del arte, cultivada por filósofos pertenecientes a diversas escuelas, y la estética particular, es decir, la teoría de las artes particulares, desarrollada especialmente por artistas y eruditos. En comparación con el período anterior, la relación entre ambas sufrió un cambio radical; mientras que en la estética clásica el papel primordial lo desempeñaron los filósofos, en el caso de la helenístico-romana fueron los especialistas los que imprimieron una huella más relevante.

Una de las razones de tal situación debemos buscarla en la filosofía misma de ese período. Las tres nuevas corrientes filosóficas, es decir, el epicureísmo, el estoicismo y el esceptismo, adoptaron una posición hostil hacia la belleza y el arte, ya que éstos no servían a sus fines hedonistas o moralistas. A pesar de ello, las escuelas filosóficas de aquella época dieron a la estética más de lo que se hubiera podido esperar dada su actitud negativa. En cuanto a las dos escuelas anteriores, la aristotélica se ocupaba más bien de realizar estudios particulares y técnicos que de la estética general, mientras que la platónica estaba entrando en un período de decadencia. Esta situación motivó que las tres corrientes negativamente dispuestas representaran las doctrinas más típicas de la filosofía helenística en lo que respecta a la estética.

De las teorías particulares de las artes se desarrolló primero la concerniente a la música y un poco más tarde la de las artes plásticas. La poética tenía ya un camino

viable, preparado anteriormente por Aristóteles. También fue muy cultivada la retórica, la teoría del arte de la oratoria, tan apreciada en la antigüedad. La teoría de la música helenística la conocemos gracias a unos fragmentos de la obra de Aristoxeno (un aristotélico del siglo III a. C.), la teoría de la poesía nos la legó Horacio, mientras que la teoría de la oratoria se la debemos a Cicerón y a Quintiliano, orador que vivió entre los siglos I y II. La obra de Vitruvio, del siglo I a. C., nos presenta la teoría de la arquitectura, y la teoría de la pintura y escultura la conocemos gracias a la obra enciclopédica de Plinio (siglo I).

A continuación presentaremos los conceptos de las escuelas filosóficas, en el siguiente orden: 1. La estética de los epicúreos (especialmente de Lucrecio). 2. La estética de los escépticos (principalmente de Sexto Empírico). 3. La estética de los estoicos (según Séneca). 4. La estética de los eclécticos (principalmente de Cicerón). Después seguirá una revista de las teorías particulares: 5. La estética de la música (sobre todo según Aristoxeno). 6. La poética (en especial la de Horacio). 7. La retórica (particularmente la de Quintiliano). 8. La estética de la arquitectura (en especial la de Vitruvio), y 9. La estética de la pintura y de la escultura. Finalmente, volveremos otra vez a la filosofía, ya que la última palabra de la época la tuvo la filosofía neoplatónica, en la que la estética ocupó un puesto relevante y que, además, fue una estética distinta a la que cultivara el helenismo en su primera fase.

3. La estética de los epicúreos

1. Los textos de los epicúreos sobre el arte. Entre los escritos de Epicuro, el fundador de la escuela (340-271), se encuentran sus tratados dedicados a las artes, *Sobre la música* y *Sobre la retórica* [a] que, sin embargo, constituyen una parte muy pequeña de la totalidad de su obra. Desgraciadamente, los dos tratados mencionados también se han perdido y Diógenes Laercio, nuestro informador principal sobre Epicuro, no nos dice nada acerca de sus opiniones estéticas, como, asimismo, es bien escasa la información al respecto transmitida por otros doxógrafos. Por lo tanto, solamente podemos sacar conclusiones en base a pequeños fragmentos e informaciones indirectas. Lo que sí podemos afirmar con toda seguridad es que para Epicuro las cuestiones estéticas eran muy marginales.

Unas reflexiones estéticas algo más amplias las encontramos en el poema filosófico del epicúreo romano, Lucrecio (95-55 a. C.), titulado *Sobre la naturaleza de las cosas (De rerum natura)* [b] que se conserva casi en su totalidad. No obstante, el poema trata de temas cosmológicos y éticos y las reflexiones estéticas aparecen al margen. Había otros representantes de la escuela epicúrea que dedicaron más atención a la estética como, por ejemplo, el poeta Horacio, autor de una conocida poética, así como Filodemo de Gadara, un polígrafo del siglo primero a. C. De las obras de este último se han conservado, en papiros herculanenses, considerables fragmentos de sus tratados *Sobre las obras poéticas* [c] y *Sobre la música* [d] que, dado que contienen las opiniones estéticas de los epicúreos así como una crítica de las otras escuelas, constituyen una fuente básica de información, acerca de la estética de los filósofos del helenismo.

2. El materialismo, el hedonismo y el sensualismo. La filosofía epicúrea inter-

---

[a] H. Usener, *Epicurea*, 1887.

[b] Lucretius, *De rerum natura libri VI*, ed. H. Diels, 2 tomos, 1923-4. A. Krokiewicz, *Orzeczywistości*, 1924. E. Szymański, *O naturze wszechrzeczy*, Bibl. Klas. Fil., 1957.

[c] Ch. Jensen, *Philodemos über die Gedichte*, fünftes Buch, 1923.

[d] *Philodemi de musica librorum quae extant*, ed. I. Kemke, 1884.

pretaba la existencia de una manera materialista, la acción de una manera hedonista y el conocimiento de una manera sensualista. Esta interpretación tuvo su influencia sobre la estética. El materialismo de los epicúreos determinaba que se interesasen poco por la belleza «espiritual» a la que tanta atención habían prestado los estetas de la era clásica. A consecuencia de su hedonismo, los epicúreos veían el valor de la belleza y del arte en el placer proporcionado por ellos. Y, conforme a su sensualismo, relacionaban el placer, y, por lo mismo la belleza, con impresiones sensoriales, siendo bello para ellos «lo agradable para los ojos y el oído». Esta posición hacía fuerte contraste con la estética de Aristóteles y de Platón, pero parecía estar próxima a la estética de los sofistas. No obstante, eran próximas sólo las tesis y no las consecuencias; de unas premisas parecidas nacieron la actitud favorable hacia la belleza y el arte de los sofistas y la negativa de los epicúreos.

3. *La postura negativa frente a la belleza y el arte.* El concepto hedonístico de belleza, predicado por Epicuro, tiene dos variantes. La primera afirma que la belleza se identifica con el placer, que no existe belleza donde no hay placer; la diferencia entre lo bello y el placer se reduce a una diferencia verbal. «Si hablas de la belleza, estás hablando de placer; pues difícilmente podría ser la belleza belleza, si no fuera, muy placentera» [1]. Según la segunda variante, la belleza está vinculada con el placer, pero no son idénticos; la belleza tiene valor sólo cuando proporciona placer [2] y sólo en este caso hay que cuidarse de ella [3]. Epicuro expresa esta idea de manera aún más radical: desprecia la belleza que no produce placer y a los hombres que admiran en vano tal belleza [4]. Ambas variantes están entrelazadas con el hedonismo, pero difieren entre sí de manera esencial. Según la primera, toda belleza depende del placer y tiene, por tanto, su valor, mientras que conforme a la segunda, existe también una belleza que no proporciona placer, y, por tanto, carece de valor.

Es difícil juzgar quién es el responsable de esta inconsecuencia, si los informadores (Ateneo y Máximo de Tiro) o el propio Epicuro quien, por no apreciar la belleza, puso poco esmero en investigarla. Una inconsecuencia semejante aparece también en la opinión de Epicuro y de su escuela sobre la evaluación del arte. Por un lado sostienen que el arte es producto de las cosas útiles y agradables y, por otro, que el arte sólo tiene razón de ser cuando produce cosas útiles y agradables.

En base a estas premisas, la escuela epicúrea pudo haber creado una estética hedonista, en el espíritu de los sofistas la de Demócrito, al que los epicúreos estaban próximos bajo muchos aspectos. Pero no lo hizo así porque en el arte y en la belleza no reconocían ningún placer. La primera tesis de los epicúreos afirma que el arte tiene valor si proporciona placer. Mas su segunda tesis sostiene que el arte no proporciona verdadero placer, por lo cual no tiene ningún valor. Y como no lo tiene, no vale la pena ocuparse de él.

Según Epicuro, todo lo que hace el hombre corresponde a una «necesidad», existiendo necesidades prescindibles e imprescindibles. A su modo de ver, la belleza no se halla entre las necesidades imprescindibles. También el arte, a su juicio, es superfluo, ya que el hombre ha prescindido de él durante mucho tiempo; el arte surgió muy tarde, según sostienen sus discípulos. Los epicúreos afirman que el arte no posee ni siquiera la virtud de ser autosuficiente. Lo toma todo de la naturaleza, el hombre es incapaz de hacer nada por sí mismo, lo tiene que aprender todo de la naturaleza.

Por estas razones, los epicúreos no apreciaban el arte en absoluto. El creador de la escuela solía llamar a la música y a la poesía «ruido» [5] y sus discípulos no aceptaban según informa Cicerón, perder el tiempo en leer a los poetas que no ofrecen ningún «sólido provecho» [6]. Epicuro llegó a considerar la poesía como nefasta, por cuanto creaba mitos [7]. Igual que Platón, aunque partiendo de otras premisas, creía

que los poetas deben ser alejados del Estado [8] y admitía finalmente que una persona inteligente puede frecuentar el teatro, pero siempre con la condición que lo trate como una diversión y no como cosa seria. Al referirse a la música, los epicúreos solían citar un verso que decía que la música «causa pereza, embriaguez y ruina».

4. *Falta de autonomía del arte.* La postura epicúrea frente al arte fue una postura puramente práctica. La escuela evaluaba el arte y la belleza solamente desde el punto de vista práctico. Creían que tiene únicamente valor lo que es útil y siendo útil, es agradable. No admitían la idea de que el arte pudiese estar sujeto a sus propias reglas. A su modo de ver, los poetas escriben según sus propios *politis versibus*, mas deben someterse a los fines universales del hombre. Los epicúreos mantenían la discutible opinión de que en poesía no se puede decir nada más de lo que la ciencia reconoce como verdadero. Epicuro, de una manera más violenta de lo que lo hiciera Platón, censura a los poetas por sus fantasías, sosteniendo que «sólo el sabio podrá hablar correctamente sobre música y poesía» [9]. Lucrecio, a su vez, limita la poesía a un papel servil, afirmando que «el arte es la criada de la filosofía», *ars ancilla philosophiae.* Para los epicúreos, el arte carece de fines, principios o criterios propios, y aun llegan al extremo de negarle al arte toda autonomía. Para ellos, el arte no es autónomo, ni respecto a la vida ni respecto a la ciencia.

5. *Dos doctrinas estéticas.* La actitud hacia el arte y la belleza iniciada por Epicuro, se mantuvo durante un par de generaciones de discípulos cercanos a él, pero más tarde sufrió cierta transformación. Bien es verdad que en esta escuela nunca hubo un verdadero entusiasmo por el arte y la belleza, pero en el siglo I a. C. pertenecían a la escuela filósofos como Lucrecio y humanistas como Filodemo, que trataron la estética con más benevolencia y seriedad.

Desde sus principios, en la filosofía epicúrea hubo dos tendencias, una de las cuales consideraba todas las cosas exclusivamente desde el punto de vista de los intereses vitales. Fue ésta una tendencia muy desfavorable para la estética, y la tesis sobre la falta absoluta de valor de la belleza y el arte llegó a ser el elemento capital de la escuela epicúrea. Se trataba de una doctrina cínica que se asemeja a la estética de Platón sólo superficialmente. Platón consideró inútil el arte y sólo el arte de su tiempo, pero no la belleza. La tesis sostenida por los epicúreos no impulsaba la realización de investigaciones estéticas, y por esta razón permanecieron siempre en posiciones conservadoras e incompetentes.

La otra doctrina epicúrea tenía origen en Demócrito y apoyando el naturalismo y el empirismo se oponía a toda clase de idealismo y misticismo. Esta corriente, que apareció en su estética más tardíamente que la primera, tuvo consecuencias mucho más positivas, como se pone de manifiesto en el pensamiento de Lucrecio y Filodemo.

6. *Lucrecio.* Las formas del arte, según una idea característica de Lucrecio, provienen de la naturaleza que había sido su modelo. Mediante una imitación del canto de los pájaros, el hombre llegó a crear sus propias canciones. El soplo del viento en la caña le ofreció un modelo para su flauta. Los orígenes de la poesía se debían a los pájaros y los de la música al viento [10]. Al principio, el arte no era sino juego y ocio. Posteriormente se desarrolló «hasta conseguir las máximas cumbres» en todos los campos, en la música, en la pintura o en la escultura. Este proceso de desarrollo se fue logrando, según Lucrecio, paulatinamente, paso a paso, de modo racional y utilitario, guiándose por el «espíritu activo» y teniendo en cuenta el provecho y utilidad de las cosas [11].

7. *Filodemo.* Las tareas que se había propuesto Filodemo fueron distintas; rechazó las exageradas, injustificadas y místicas opiniones de los griegos acerca del arte. «Ningún dios inventó la música ni se la dio a los hombres.» La inventó el hom-

bre mismo. No hay analogía alguna entre ella y los fenómenos celestes; la música está hecha a la medida de los hombres y depende de ellos. No hay en ella nada especial y nos afecta de la misma manera que los restantes productos humanos: «los cantos no afectan de otro modo que los aromas o sabores». En contra de la opinión predominante, la música es irracional y por ello su influencia sobre la gente es limitada. En particular, «la teoría del *ethos*» carece de todo fundamento: la música no encarna los caracteres y tanto tiene que ver con la vida espiritual como el arte culinario [12].

Conforme a la tendencia general de la escuela, Filodemo rechazó la interpretación formalística de la poesía, afirmando que «aunque un poema tenga una forma hermosa, si son malas las ideas contenidas en él, será un mal poema». En cambio, al escribir sobre la música [a] y tomando en consideración el carácter distinto de este arte, ocupó frente a ella una postura formalista. En este caso testimonió su pertenencia a la escuela de manera diferente, combatiendo la tesis de la específica influencia que la música ejerce sobre el alma. La insistencia de este epicúreo sobre el contenido en la poesía se explica por la orientación práctica y didáctica de la escuela, mientras que el subrayar la forma en el caso de la música, se justifica por el rechazo de una interpretación mística, tan corriente entre los griegos. Para los militantes de la ilustración que fueron los epicúreos, el misticismo era aún más peligroso que el formalismo. Valoraban en el arte el contenido más que la forma, pero, debiendo escoger, preferían la forma a un contenido místico o religioso.

8. La corriente de los minimalistas. Filodemo se ocupó más de la teoría de las artes particulares que de la estética en general, razón por la cual combatió las teorías de los otros, en vez de desarrollar una teoría propia. Esto nos obliga a recurrir a sus escritos al discutir los conceptos de las demás escuelas y de las teorías particulares del arte de sus tiempos, en especial al hablar de la teoría de la música y de la poesía.

Los conceptos estéticos de los epicúreos, tanto su condena inicial de la belleza y del arte como su posterior interpretación naturalista, pueden considerarse como representativos para una minoría helenística. La mayoría, a la que pertenecían tanto los platónicos como los peripatéticos e incluso los estoicos, admiraba la belleza y el arte y hasta estaba dispuesta a interpretarla en un sentido espiritualista. En su estética, igual que en las otras disciplinas de la filosofía, los epicúreos se distanciaron de aquellas escuelas. Estos representaron pues, una corriente minimalista mientras los otros se adscribían a la maximalista.

H. TEXTOS DE LOS EPICÚREOS

EPICURO (Máximo de Tiro, *Or.* XXXII 5, Hobein 272)

1. κἂν γὰρ τὸ καλὸν εἴπῃς, ἡδονὴν λέγεις· σχολῇ γὰρ ἂν εἴη τὸ κάλλος κάλλος, εἰ μὴ ἥδιστον εἴη.

LA BELLEZA Y EL PLACER

1. Pues si hablas de la belleza, estás hablando de placer; pues difícilmente podría ser la belleza belleza, si no fuera muy placentera.

[a] A. Rostagni, *Filodemo contro l'estetica classica*, en «Rivista di filosofia», 1923. C. Benvenga, *Per la critica e l'estetica di Filodemo*, en Acc. di Napoli, 1951. A. J. Neubecker, *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern, Eine Analyse von Philodems Schrift «De musica»*, 1956. A. Plebe, *Filodemo e la musica*, en «Filosofía», VIII, 4, 1957.

EPICURO (Ateneo, XII, 546 e)

2. οὐ γὰρ ἔγωγε δύναμαι νοῆσαι τἀγαθόν, ἀφαιρῶν μὲν τὰς διὰ χυλῶν ἡδονάς, ἀφαιρῶν δὲ τὰς δι' ἀφροδισίων, ἀφαιρῶν δὲ τὰς δι' ἀκροαμάτων, ἀφαιρῶν δὲ καὶ τὰς διὰ μορφῆς κατ' ὄψιν ἡδείας κινήσεις.

2. Pues yo por mi parte no puedo concebir el bien excluyendo los placeres que se obtienen por medio del gusto, excluyendo los que se obtienen por medio del amor, excluyendo los que se obtienen por medio de la audición y excluyendo los movimientos que se obtienen por medio de una forma agradable a la vista.

EPICURO (Ateneo, XII, 546 f)

3. τιμητέον τὸ καλὸν καὶ τὰς ἀρετὰς καὶ τὰ τοιουτότροπα, ἐὰν ἡδονὴν παρασκευάζῃ· ἐὰν δὲ μὴ παρασκευάζῃ, χαίρειν ἐατέον.

3. Hay que apreciar la belleza, las virtudes y las cosas como ésas si nos proporcionan placer; pero si no nos lo proporcionan, hay que renunciar a ellas.

EPICURO (Ateneo, XII, 547 a)

4. προσπτύω τῷ καλῷ καὶ τοῖς κενῶς αὐτὸ θαυμάζουσιν, ὅταν μηδεμίαν ἡδονὴν ποιῇ.

4. Escupo sobre la belleza y sobre los que la admiran en vano, cuando no causa placer.

EPICURO (Plutarco, *Non posse suaviter vivi* 2, 1086 f)

5. Ἡρακλείδης οὖν ... γραμματικὸς ὢν ἀντὶ τῆς ποιητικῆς τύρβης, ὡς ἐκεῖνοι λέγουσι, καὶ τῶν Ὁμήρου μωρολογημάτων ἀποτίνει ταύτας Ἐπικούρῳ χάριτας.

LA ACTITUD NEGATIVA HACIA EL ARTE

5. Heraclides... el gramático le devuelve la moneda a Epicuro por haber hablado de «ruido poético», según ellos la llaman, y sus necedades sobre Homero.

EPICURO (Cicerón, *De fin* I, 21, 71)

6. Nullam eruditionem esse duxit nisi quae beatae vitae disciplinam iuvaret. An ille tempus aut in poëtis evolvendis ... consumeret, in quibus nulla solida utilitas omnisque puerilis est delectatio?

6. Consideró que no es educación sino la que ayuda a instruirse para una vida feliz. ¿No es cierto que él consumió su tiempo en leer poetas... en los que no hay ningún sólido provecho y es todo un entretenimiento pueril?

HERÁCLITUS, *Quaest. Homer.* 4 et 79

7. ἅπασαν ὁμοῦ ποιητικὴν ὥσπερ ὀλέθριον μύθων δέλεαρ ἀφοσιούμενος... ὁ πᾶσαν ποιητικὴν ἄστροις σημηνάμενος, οὐκ ἐξαιρέτως μόνον Ὅμηρον.

7. (Epicuro) que quiere purificarse de toda la poesía a la vez, como si fuera un pernicioso cebo de fábulas... que juzga toda la poesía, no especialmente sólo a Homero, según las estrellas.

ATENEO, V 187 c

8. ἀλλ' ὅμως τοιαῦτα γράφοντες ('Επίκουρος καὶ Πλάτων) τὸν "Ομηρον ἐκβάλλουσι τῶν πόλεων.

8. Sin embargo, aun escribiendo tales cosas (Epicuro y Platón) expulsan a Homero de las ciudades.

DIÓGENES LAERCIO, X 121

9. μόνον τε τὸν σοφὸν ὀρθῶς ἂν περί τε μουσικῆς καὶ ποιητικῆς διαλέξεσθαι.

EL SABIO COMO ÁRBITRO DEL ARTE

9. Sólo el sabio podrá hablar correctamente sobre música y poesía.

LUCRECIO, *De rerum natura* V 1379

10. At liquidas avium voces imita- [rier ore
ante fuit multo quam levia carmina [cantu
concelebrare homines possent aurisque [iuvare.
et zephyri cava per calamorum sibila [primum
agrestis docnere cavas inflare cicutas.
inde minutatim dulcis didicere [querellas.

LA NATURALEZA COMO MODELO PARA EL ARTE

10. Pero los hombres imitaron con la boca los fluidos sonidos de las aves / mucho antes de que delicados poemas con el canto / pudieran cultivar y complacer el oído. / Y los silbidos del Céfiro, a través de los huecos de las cañas, en primer lugar / enseñaron a los hombres silvestres a soplar los huecos caramillos. / De ahí, poco a poco, aprendieron las dulces quejas.

LUCRECIO, *De rerum natura* V 1448

11. Navigia atque agri culturas [moenia leges
arma vias vestes et cetera de genere [horum
praemia, delicias quoque vitae funditus [omnis,
carmina, picturas et daedala signa [polita,
usus et impigrae simul experientia [mentis
paulatim docuit pedetemptim progre- [dientis.
sic unum quicquid paulatim protrahit [aetas
in medium ratioque in luminis erigit [oras;
namque alid ex alio clarescere corde [videbant
artibus ad summum donee venere [cacumen.

EL DESARROLLO DE LAS ARTES

11. Naves, cultivo de los campos, fortificaciones, leyes, / armas, caminos, vestidos y demás beneficios de este tipo, / también los goces de la vida completamente todos, / poemas, pinturas y artísticas estatuas pulidas, / el uso y, al mismo tiempo, la experiencia de su espíritu activo / poco a poco enseñó a los hombres, que avanzaban paso a paso. / Así cada cosa poco a poco revela a la vista el tiempo / y la razón la saca a las regiones de la luz; / pues los hombres veían que en su espíritu se iluminaba una cosa tras otra, / hasta que con sus artes llegaron a la más alta cima.

12. Los textos de Filodemo concernientes a la poesía y a la música se citan en los capítulos L y M.

4. La estética de los escépticos

1. La estética en los textos de los escépticos. Su principal doctrina filosófica sobre la imposibilidad del conocimiento, los escépticos la aplicaron inicialmente a la verdad y al bien. Nada parece indicar que el creador de la escuela, Pirrón, así como sus inmediatos sucesores, se pronunciaran sobre la belleza en el arte. No obstante, encontramos algunas opiniones al respecto en los textos de un representante tardío de esta escuela, Sexto Empírico, cuyos escritos se han conservado casi completos. Este médico y filósofo, falto de independencia, pero culto y sistemático, recogió, a finales del siglo II, los problemas y argumentos de los escépticos. Los referentes a la estética los discutió en el tratado *Contra los matemáticos (Adversus mathematicos),* los problemas sobre la música los presentó extensamente en el IV libro de *Contra los músicos* (tomo II, 238-261) y los problemas relacionados con la poesía, en el libro titulado *Contra los gramáticos,* capítulo XIII (tomo II, 274-277) [a].

Los principios filosóficos de la escuela escéptica predeterminaron sus conceptos estéticos a los que, empero, intentaron dar un soporte empírico. Su argumento principal es la diversidad y disparidad de juicios sobre la belleza y el arte. Mientras los griegos vivieron aislados teniendo ante sus ojos sólo su propio arte y conociendo sólo sus propios gustos, hubo entre ellos muy pocas divergencias. Mas a partir de los tiempos de Alejandro Magno encontraron otros tipos de arrte, así como distintos juicios sobre la belleza, conociendo la disparidad de opiniones estéticas que, con una frecuencia cada vez mayor, hacían su aparición en las discusiones y, sobre todo, eran utilizadas por los escépticos para apoyar sus argumentos.

Cada vez que en la filosofía de los antiguos griegos surgía una actitud negativa en los temas estéticos, era o bien una actitud negativa hacia el arte, o bien hacia la belleza, o bien hacia la estética misma en tanto que estudio sobre lo bello y el arte. La actitud negativa más evidente hacia el arte había sido la de Platón, mientras que la postura más expresamente negativa hacia la belleza la propagaron los epicúreos. Los escépticos, a su vez, abrigaban menos dudas en cuanto a lo bello y el arte, pero, en cambio, censuraban y combatían la estética por su pretensión de ser una ciencia que aspira al conocimiento de la belleza y las artes.

Según ellos, si bien la belleza y el arte existen, no se puede tener un verdadero conocimiento de ellos. Los escépticos combatieron en particular la teoría del arte, sobre todo, la de la literatura y de la música (la teoría de las artes plásticas no se había desarrollado aún, ni pretendía ser una disciplina científica).

2. En contra de la teoría literaria. En lo que concierne a la poesía, los escépticos afirman que ésta no ofrece ningún provecho e incluso es perjudical, ya que su carácter de ficción produce confusión en la mente. Como mucho, reconocían que la poesía puede proporcionar el placer, pero no que tuviera ninguna belleza objetiva, siendo tan sólo una sugestión insinuada por los poetas. Sostenían además que la poesía no enseña la felicidad ni la virtud, ni tiene tampoco un contenido filosófico, como lo imaginaba la mayoría de los griegos. A su juicio, la poesía, desde el punto de vista filosófico, o es trivial o es falsa. La opinión de los escépticos acerca de la teoría de la literatura era aún más hostil que sus juicios sobre la literatura en sí misma.

La época helenística denominaba la teoría de la literatura con el nombre de «gramática» y a los teóricos literarios se les conocía como «gramáticos» (de «gramma»—letra; el término «hombre de letras» es una forma latinizada de la voz griega).

---

[a] Sexto Empírico, *Opera,* ed. Mutschmann, 2 tomos, 1912-1914, traducción inglesa de *Adversus mathematicos: Against the Professors,* transl. by R. G. Bury, 1949.

Los escépticos presentaron tres tipos de objeciones en contra de la «gramática», tachándola de imposible, innecesaria y perjudical.

a) La teoría de la literatura es imposible. Para los escépticos, que aseguraban que ninguna disciplina, ni siquiera las matemáticas o la física, responde a las exigencias de una ciencia, fue sumamente fácil demostrar que tampoco las satisfacen los estudios sobre la literatura, ya que tal disciplina desde luego existe y no es posible que exista.

Su razonamiento fue el siguiente [1]: la teoría de la literatura es un conocimiento o bien de todas las obras literarias (en verso o en prosa) o bien sólo de algunas. Si es un conocimiento de la totalidad de las obras, su número es infinito y la infinidad no puede ser abarcada, por lo que tal ciencia no existe. Y si la teoría de la literatura es un estudio que se limita a algunas de dichas obras, no puede ser una ciencia, ya que hasta los profanos que nada tienen que ver con ella, poseen ciertos conocimientos sobre las obras literarias.

Según otro razonamiento de los escépticos, parecido al anterior, la teoría de la literatura es, o bien un conocimiento sobre las cosas de las que tratan las obras literarias, o bien de las palabras con las cuales se expresan. Pero son los físicos y no los teóricos de la titeratura quienes poseen el conocimiento de las cosas, mientras que en cuanto a las palabras, no lo poseen ni los físicos, dado que el número de las palabras es infinito, empleando cada uno las palabras de una manera distinta y no siendo posible establecer una ciencia que trate sobre ellas.

b) La teoría de la literatura innecesaria. Es verdad que algunas obras poéticas son útiles en parte, especialmente las formadas por un tipo de poesía reflexiva e instructiva, pero éstas están escritas de manera muy clara y para nada necesitan los explicaciones de los teóricos. En cuanto a las obras literarias que requieren explicación, serán del todo inútiles desde el punto de vista práctico [2]. La evaluación de las obras literarias es precisa, pero sólo nos la puede proporcionar la filosofía, y no una teoría de la literatura [3]. Incluso puede ocurrir que la teoría de la literatura sea útil desde el punto de vista estatal, mas de ello no se desprende que sea necesaria para hacerle feliz al hombre [4].

c) La teoría de la literatura puede incluso resultar perjudicial. En efecto, entre las obras literarias algunas son nocivas; y toda teoría que se ocupara de tales obras, y que intentara explicarlas o difundirlas, sería también nociva.

3. En contra de la musica. El ataque realizado por los escépticos en contra de la música [a] fue igualmente fuerte. A la manera de ver de los antiguos, la música se identificaba con su específica teoría, siendo la música simplemente para ellos aplicación de la teoría. Por lo tanto la dura crítica de los escépticos atañía a ambos aspectos, oponiéndose a sobreestimar sus valores y posibilidades, y sirviéndose para ello de dos tipos de argumentos: el primero era parecido al de la escuela epicúrea, mientras que el segundo había sido formulado por ellos mismos. El primero era moderado, radical el segundo.

Sus principales objeciones iban dirigidas en contra de la teoría tan popular entre los griegos de los efectos psíquicos producidos por la música, divulgada por diversas escuelas filosóficas, como, por ejemplo, la pitagórica, la platónica o la estoica. Estas escuelas afirmaban que la música posee poderes mágicos: da coraje al soldado durante una batalla, aplaca la cólera, alegra a los que están contentos y alivia a los afligidos. Era considerada como una fuerza útil, además de una fuente de conocimiento y agrado.

---

[a] J. Reiss, *Sextus Empiricus przeciw muzykom (Sexto Empírico en contra de los Músicos)*, en «Kwartalnik Filozoficzny», XII, 2, 1935

La respuesta de los escépticos a todo ello fue la siguiente: toda la fuerza de la música es una ilusión. Hay personas y animales a quienes la música no afecta o les afecta de otro modo. Y si hay quienes al son de la música aplacan la cólera, o pierden el miedo o la tristeza, no es porque la música despierte en ellos sentimientos mejores sino porque momentáneamente distrae su atención. Cuando deja de sonar, la mente no curada cae de nuevo en la ira, el pavor y la aflicción. Las trompetas y los tambores no dan valor al ejército, sino que alejan momentáneamente su temor. Es verdad que la múscia afecta a la gente, más no lo hace de otra suerte que el sueño o el vino: la música calma como el sueño y excita igual que el vino.

Asimismo, Sexto Empírico rechazó uno tras otro los demás argumentos de los cuales solían valerse los griegos para demostrar el poder y el valor de la música: 1. Uno de aquellos argumentos sostenía que el sentido musical es una fuente de placer, a lo que Sexto respondía que la gente carente de buen oído musical no lo echa de menos [5]. Un músico con preparación técnica podrá evaluar una obra mejor que un profano sin que este hecho le proporcione un placer adicional. 2. Los aficionados a la música afirmaban que el sentido musical es una prueba de erudición o sea, de la perfección de la mente. Sexto contestaba a este argumento arguyendo que la música influye también en los que no tienen educación: las melodías acunan a los niños y les adormecen, e incluso los animales se someten al encanto de la flauta. 3. Según los partidarios de la música, las melodías, especialmente algunas de ellas, ennoblecen las almas. Sexto, por su parte, recordaba que esta aserción había sido cuestionada en diversas ocasiones, pues había griegos que creían que la música provoca pereza, embriaguez y ruina. 4. Los pitagóricos mantenían que la música está basada sobre los mismos principios que la actividad suprema del hombre, es decir, la filosofía, a lo cual los escépticos respondían que eso era una evidente falsedad. 5. Los pitagóricos afirmaban que la armonía de la música es un reflejo del cosmos, pero los escépticos contestaban que no existe ninguna armonía del cosmos, y que ésta era una invención infundada[6].

La conclusión general de esa argumentación es la siguiente: la música no posee ningún poder especial, no es útil, no hace feliz, y tampoco ennoblece, y todas las afirmaciones contrarias están basadas en prejuicios, dogmas, supersticiones y falsos juicios.

4. *Los supuestos valores de la música.* Según la segunda argumentación de Sexto, ya genuinamente escéptica y radical, la música está compuesta exclusivamente de sonidos así que si no hubiera sonidos, no habría tampoco música. Pero según él lo que ocurre es que no existen los sonidos. Para afirmarlo, se puede recurrir a las opiniones de algunos célebres filósofos. Así, según los cirenaicos, sólo existen en realidad las impresiones así que, si entendemos por sonido, no la impresión, sino lo que la provoca, los sonidos no existen. Tampoco existen según Platón, para quien sólo existían las ideas, ni conforme a Demócrito, para el cual únicamente existían los átomos. Por otra parte, el sonido no es algo firme, sino algo que surge, se forma y transcurre en el tiempo, y lo que apenas ha surgido todavía no existe. Esta es una prueba adicional de que los sonidos no existen, y si no existen los sonidos tampoco existe la música.

Concluir de todo esto que la música no existe, puede parecer una paradoja, mas su sentido es, en realidad, mas bien sencillo: no hay música independiente del hombre y de sus sensaciones. En cambio sí existe una música en tanto que experiencia humana. Y si es así, si la música es tan sólo una experiencia, carecerá por lo mismo de valores objetivos y permanentes, poseyendo únicamente unos valores subjetivos y mutables, solamente presentes en la conciencia del hombre. Este es el sentido de afirmar que «no hay música». La música tiene una capacidad objetiva de afec-

tar los sentimientos, de calmarlos, de ennoblecer o de hacer feliz al hombre; la influencia ejercida por la música depende en el mismo grado del hombre que de ella misma.

Si la música está desprovista de valores objetivos, no puede haber ninguna ciencia que trate de ella o, en términos modernos, no existirá una teoría de la música, habiendo sólo una psicología de la música. Las conclusiones de los escépticos, incluso en su interpretación más moderada, resultaban bastante molestas para los griegos, ya que estaban profundamente convencidos de que disponían de una ciencia matemática sobre la naturaleza de la música y de que la música ejercía una influencia determinante ejercida sobre el alma humana.

En base a las argumentaciones de Sexto, dirigidas en contra de las artes particulares, podemos reconstruir la concepción general de los escépticos en cuanto al arte. Si dejamos a un lado las fórmulas intencionalmente chocantes y paradójicas, llegaremos al siguiente concepto: las verdades generales propagadas sobre el arte, sobre sus efectos y valores, son unas verdades presuntas, y en realidad, falsedades y generalizaciones injustificadas. Más todavía, aceptarlas será tomar las subjetivas reacciones del hombre frente al arte por cualidades objetivas del arte por sí mismo [7].

Todo esto se refiere especialmente a dos doctrinas sobre el arte, a las cuales los griegos prestaban una atención particular: la cognoscitiva y la ética. Los escépticos negaban las dos, sosteniendo que el arte ni educa a los hombres ni los eleva moralmente. Y al contrario afirmaban que a veces sus efectos pueden ser negativos, que el arte deprava [8] al hombre moralmente, viendo además con escepticismo tanto sus efectos positivos como los negativos.

No obstante, sus opiniones no eran completamente nuevas. Ya las habían iniciado los sofistas al hablar de la relatividad y subjetividad de la cultura. Los escépticos no hicieron más que desarrollar y radicalizar aquella doctrina sofística. Sus méritos en el campo de la estética estriban principalmente en el hecho de ser sus conceptos una barrera al dogmatismo y a las generalizaciones precoces. En los textos de Sexto, llenos de sutilezas epistemológicas, no queda ni una huella de las nuevas ideas estéticas, ni tampoco encontramos rastro de las ideas de Platón y de Aristóteles sobre la autonomía y lo específico del arte y la belleza.

I. TEXTOS DE LOS ESCÉPTICOS

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* I, 66

1. ὅταν οὖν λέγωσιν αὐτὴν [γραμματικὴν] ἐμπειρίαν κατὰ τὸ πλεῖστον τῶν παρὰ ποιηταῖς καὶ συγγραφεῦσι λεγομένων, φασὶ πάντων ἢ τινῶν. καὶ εἰ πάντων ... τῶν δὲ ἀπείρων οὐκ ἔστιν ἐμπειρία. διόπερ οὐδὲ γραμματική τις γενήσεται. εἰ δὲ τινῶν, ἐπεὶ καὶ οἱ ἰδιῶται τινα τῶν παρὰ ποιηταῖς καὶ συγγραφεῦσι λεγομένων εἰδότες οὐκ ἔχουσι γραμματικὴν ἐμπειρίαν, οὐδὲ τάυτῃ εἶναι λεκτέον γραμματικήν.

LA IMPOSIBILIDAD DE UNA CIENCIA SOBRE LA LITERATURA

1. Cuando dicen que ella (la literatura) es «experiencia según la mayor parte de las cosas que dicen poetas y escritores», se refieren a todas o a algunas. Y si se refieren a todas... pero de lo infinito no hay experiencia, por lo cual tampoco existirá una ciencia de la literatura. Pero si se refieren a algunas, puesto que incluso el vulgo conoce algunas de las cosas que dicen poetas y escritores, y no tiene experiencia literaria, tampoco en este caso se puede decir que la literatura existe.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* I, 278 280

LA INUTILIDAD DE LA CIENCIA SOBRE LA LITERATURA

2. πρόδηλόν ἐστιν, ὅτι ὁπόσα μὲν βιωφελῆ καὶ ἀναγκαῖα εὑρίσκεται παρὰ ποιηταῖς, οἷά ἐστι τὰ γνωμικὰ καὶ παραινετικά, ταῦτα σαφῶς αὐτοῖς πέφρασται καὶ οὐ δεῖται γραμματικῆς, ⟨ὁπόσα δὲ δεῖται γραμματικῆς⟩... ταῦτ' ἔστιν ἄχρηστα... χρειώδης γίνεται οὐχ ἡ γραμματική, ἀλλ' ἡ διακρίνειν δυναμένη φιλοσοφία.

2. Es evidente que cuantas cosas útiles para la vida y necesarias se encuentran en los poetas, como son las sentencias y las exhortaciones, son expresadas por ellos claramente y no requieren ciencia de la literatura, y cuantas requieren ciencia de la literatura... son inútiles... Provechosa no es la ciencia de la literatura, sino la que puede discernir, la filosofía.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* I, 313 314

3. Οὐκοῦν τὰ μὲν πράγματα οὐ νοοῦσιν οἱ γραμματικοί. λείπεται τοίνυν τὰ ὀνόματα νοεῖν αὐτούς. ὃ πάλιν ἐστὶ ληρῶδες. πρῶτον μὲν γὰρ οὐδὲν ἔχουσι τεχνικὸν εἰς τὸ λέξιν γινώσκειν. ... εἶτα καὶ τοῦτ' ἀδύνατόν ἐστιν ἀπείρων οὔσων λέξεων καὶ ἄλλως παρ' ἄλλοις ὀνοματοποιηθεισῶν.

3. Entonces los teóricos de la literatura no conocen los objetos. Por lo tanto, queda que ellos conocen las palabras. Lo cual, de nuevo, es una necedad. Pues en primer lugar no tienen ningún procedimiento técnico para conocer los términos... En segundo lugar, también esto es imposible por ser infinitos los términos y formarse las palabras de modo diferente por diferentes personas.

SEXTO EMPÍRICO, *Avd. mathem.* I, 294

4. ἄλλο μέν ἐστι τὸ πόλει χρήσιμον. ἄλλο δὲ τὸ ἡμῖν αὐτοῖς. σκυτοτομικὴ γοῦν καὶ χαλκευτικὴ πόλει μέν ἐστιν ἀναγκαῖον, ἡμῖν δὲ χαλκεῦσι γενέσθαι καὶ σκυτοτόμοις πρὸς εὐδαιμονίαν οὐκ ἀναγκαῖον, διόπερ καὶ ἡ γραμματικὴ οὐκ, ἐπεὶ πόλει χρησίμη καθέστηκεν, ἐξ ἀνάγκης καὶ ἡμῖν ἐστὶν [ἡ] τοιαύτη.

4. Una cosa es útil para la ciudad, y otra para nosotros mismos. Por ejemplo, el arte del zapatero y del broncista es algo necesario para la ciudad, pero no es necesario para nuestra felicidad que haya broncistas y zapateros, por lo cual también la ciencia de la literatura, no por ser considerada útil para la ciudad, por fuerza lo es también para nosotros.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* VI, 33

EL CONOCIMIENTO DE LA MÚSICA NO ES FUENTE DEL PLACER

5. ... Καὶ διὰ τοῦτο μή ποτε, ὃν τρόπον χωρὶς ὀψαρτυτικῆς καὶ οἰνογευστικῆς ἐδόμεθα ὄψου ἢ οἴνου γευσάμενοι, ὧδε καὶ χωρὶς μουσικῆς ἡσθείημεν ἂν τερπνοῦ μέλους ἀκούσαντες, τοῦ μὲν ὅτι τεχνικῶς γίνεται, τοῦ τεχνίτου μᾶλλον παρὰ τὸν ἰδιώτην ἀντιλαμβανομένου, τοῦ δὲ πλεῖον ἡστικοῦ πάθους μηδὲν κερδαίνοντος.

5. ... Y por eso, del mismo modo que sin el arte culinario y el arte de degustar vinos comemos degustando la comida o el vino, así también sin el arte de la música podríamos disfrutar escuchando una melodía agradable; el entendido comprende mejor que el profano lo que está compuesto artísticamente, pero no obtiene provecho de un mayor sentimiento placentero.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* VI. 37

EL MUNDO NO ESTÁ CONSTRUIDO ARMONIOSAMENTE

6. τὸ δὲ κατὰ ἁρμονίαν διοικεῖσθαι τὸν κόσμον ποικίλως δείκνυται ψεῦδος, εἶτα καὶ ἂν ἀληθὲς ὑπάρχῃ, οὐδὲν τοιοῦτον δύναται πρὸς μακαριότητα, καθάπερ οὐδὲ ἡ ἐν τοῖς ὀργάνοις ἁρμονία.

6. Que el mundo esté dispuesto armónicamente, se muestra como mentira por diversos motivos, y, en segundo lugar, aunque fuera verdad, una cosa tal no tendría ningún valor para la felicidad, como tampoco la armonía en los instrumentos.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* VI. 20

LA SUBJETIVIDAD DE LOS JUICIOS SOBRE MÚSICA

7. τῶν κατὰ μουσικὴν μελῶν οὐ φύσει τὰ μὲν τοῖά ἐστι, τὰ δὲ τοῖα, ἀλλ' ὑφ' ἡμῶν προσδοξάζεται.

7. De las melodías musicales, no son por naturaleza unas de una clase y otras de otra, sino que somos nosotros quienes lo imaginamos.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* VI. 34

LA MÚSICA ES NOCIVA MORALMENTE

8. ἀνάπαλιν γὰρ ἀντικόπτει καὶ ἀντιβαίνει πρὸς τὸ τῆς ἀρετῆς ἐφίεσθαι, εὐαγώγους εἰς ἀκολασίαν καὶ λαγνείαν παρασκευάζουσα τοὺς νέους.

8. Pues (la música) se resiste y se opone a aspirar a la virtud, haciendo que los jóvenes se dejen conducir fácilmente hacia el desenfreno y el libertinaje.

5. La estética de los estoicos

1. Los textos de los estoicos sobre la estética. La larga historia del estoicismo [a] se divide en tres períodos: el período antiguo del siglo III antes de J. C., al cual pertenecen los creadores de la escuela, Zenón, Cleantes y Crisipo; el período medio del estoicismo, de Filón de Larisa, Panecio y Posidonio, de finales del siglo II y principios del I; y, finalmente, el estoicismo tardío de los tiempos del Imperio Romano.

De los estoicos antiguos, se dedicaron a las cuestiones estéticas Zenón, Cleantes (quien publicó un tratado *Sobre las cosas bellas*), y Crisipo autor de un tratado *Sobre la belleza* y de otro *Sobre la belleza y el goce*. Desgraciadamente, de todos estos textos se han conservado sólo muy pequeños fragmentos.

Perteneció también a la vieja escuela Aristón de Quíos (siglo III), discípulo de Zenón, sobre cuya estética nos informa Filodemo. Asimismo, sabemos indirectamente que Diógenes de Babilonia se ocupaba de estética; fue discípulo de Crisipo y maestro de Panecio, por lo que podemos considerarlo como eslabón entre la antigua escuela estoica y la escuela media. Tanto las ideas de Aristón como las de Diógenes, nos han llegado indirectamente, pero nos consta que ambos filósofos hicieron mucho en el campo de la estética.

En cuanto a la estética de Panecio (hacia el año 185-110) y Posidonio (h. 135-h. 50), epígonos de la escuela media, disponemos sólo de informaciones fragmentarias

[a] J. ab Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, 3 tomos, 1903-5. M. Pohlenz, *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, 1948 (en especial el tomo II).

que, sin embargo, indican que su interés por la estética fue más amplio que el de los estoicos que les habían precedido.

Había dos clases de estoicos. Unos eran los llamados πάνυ στωικοί, es decir, estoicos extremos, radicales acérrimos, que subordinaban incondicionalmente la belleza a la virtud y que en sus investigaciones prestaron poca atención a la estética. No es este el caso, sin embargo, de otros miembros de la escuela, como Aristón o Posidonio.

A los posteriores estoicos romanos, como Epicteto o Marco Aurelio, tampoco les preocupaban mucho los problemas de la belleza y del arte. Algo más de interés por ellos mostró en sus escritos Séneca; sus *Epístolas (Epistolae morales ad Lucilium)* constituyen una fuente bastante considerable para el conocimiento de la estética estoica [a], que el filósofo adaptó al gusto romano y popularizó. Cicerón, el más eminente entre los estudiosos romanos de la estética, no era un estoico propiamente dicho, pero algunos de los conceptos estoicos han aparecido recogidos en sus escritos.

2. *Los presupuestos filosóficos de la estética de los estoicos.* La posición del estoicismo en la era helenística y después en la romana, fue excepcional. El platonismo resultaba demasiado ambiguo, el aristotelismo demasiado especializado y el esceptismo demasiado negativo, así que entre las doctrinas filosóficas sólo el epicureísmo y el estoicismo contaban con una aceptación más amplia. Pero Epicuro tenía escasa simpatía por el arte y no se ocupaba de la estética, gracias a lo cual surgió una oportunidad favorable para la estética de los estoicos. Y aunque para los estoicos mismos la estética no tenía mayor importancia, sus opiniones desempeñarían un papel considerable en el mundo helenístico.

La estética estoica, no menos que la epicúrea y la escéptica, estaba condicionada por las doctrinas generales del sistema; es decir, por las teorías estoicas de la moral y del cosmos. Por un lado, estaba marcada por el moralismo estoico, según el cual los valores supremos son los morales, debiendo los estéticos estar subordinados a ellos. Esto implicaba que no era la suya una estética independiente.

Por otra parte, la estética estoica se desarrolló dentro de los marcos de su teoría del *Logos*, según la cual el mundo está impregnado por la razón. Los estoicos veían en el mundo real aquella razón, perfección y belleza, que Platón reconocía en las formas ideales. Así, partiendo de la premisa de que el mundo es bello, crearon una estética de carácter optimista.

Mientras que ciertas tesis éticas de los estoicos acercaron su estética a la interpretación negativa y falta de autonomía de los epicúreos, sus principios cosmológicos le proporcionaron ciertos rasgos en común con la estética de Platón y de Aristóteles. A base de ello, surgieron dos corrientes en la estética de los estoicos: la negativa, en la cual estaban muy arraigados los elementos cínicos, y la positiva, en la cual se intensificaron los elementos platónicos. Pero en la escuela estoica había otra dualidad: unos estoicos eran exclusivamente filósofos y otros trataban la filosofía como base para realizar investigaciones científicas especializadas, entre las cuales se encontraba también la realización de estudios sobre la belleza y el arte.

3. *La belleza moral y la estética.* Los estoicos se servían del concepto tradicional de la belleza, que abarcaba tanto la belleza moral como la corporal. Y dado que apreciaban la belleza moral más que la corporal, las separaron más claramente que cualquier otra estética anterior, contribuyendo de esta manera a la cristalización de los conceptos de belleza espiritual e intelectual por un lado, y sensorial por otro.

Filón, al comentar las opiniones de los estoicos afirma: «La (belleza) del cuerpo

[a] K. Svoboda, *Les idées esthetiques de Sénèque*, en *Mélanges Marouzeau*, 1948, p. 537.

está en la proporción de las partes, el buen color (εὐχροία) y la buena condición de la carne (εὐσαρκία)..., en cambio, la de la mente está en la armonía de las creencias y la consonancia (συμφωνία) de las virtudes [1]». Otras afirmaciones al respecto, transmitidas por Estobeo [2], Cicerón y demás escritores [3], son parecidas a ésta. Conforme al entendimiento estoico, la belleza del intelecto, espiritual y moral, prácticamente se identifica con el bien moral y, al mismo tiempo, es completamente distinta a la belleza en el sentido estético. En cambio, lo que consideraban como belleza corporal y sensorial era en realidad lo que entendemos por belleza estética.

Como vemos, los estoicos distinguieron la belleza estética, mas la prestaron poca importancia; la belleza propiamente dicha era, a su modo de ver, la belleza moral. Y en su moralismo estético, los estoicos superaron incluso a Platón. Así decían que «significa lo mismo lo bello y lo bueno» y «la virtud y lo que participa de la virtud» 3. El fundador de la escuela. Zenón, sostenía que la función del arte es servir a fines útiles, y tenía por útiles sólo los fines morales. Y como los estoicos identificaban la virtud con la sabiduría, llegaron a la paradójica afirmación de que el sabio «es bellísimo, aunque sea repugnante», es decir, que es bello moralmente aunque sea físicamente repulsivo[4].

Respondiendo a la pregunta, «¿qué es la bondad?», Cleantes cita 31 adjetivos y sólo uno de ellos es el adjetivo «bello». Séneca, al hablar de la belleza, seguramente se refiere a la belleza moral cuando afirma que no hay nada más bello que la virtud y que cualquier otra belleza a su lado empalidece. La virtud puede prescindir de la belleza corporal, tan inferior a ella. Es la virtud la que concede al cuerpo verdadera hermosura y lo «consagra» *(corpus suum consecrat)*. Epicteto escribe: «La belleza del hombre no es una belleza corporal. Tu cuerpo y tus cabellos no son hermosos, pero pueden serlo tu mente y tu voluntad. Haz que éstas sean bellas y serás bello». Séneca ni siquiera hubiera compartido la afirmación de Virgilio de que «la virtud es más graciosa en un cuerpo hermoso». La virtud, para él, «es un adorno en sí mismo y además un gran adorno», un adorno fundamental. La belleza corporal puede ser incluso un mal para el hombre, según el uso que se haga de ella, y en esto difiere precisamente de la belleza espiritual que es siempre un bien. De ahí que los estoicos moralistas no hablaran de la belleza con tanta renuncia como lo hicieran los epicúreos; al referirse a la belleza pensaban sobre todo en la moral.

El moralismo de los estoicos que les hacía buscar la belleza en la virtud, o sea, en el hombre, constituía tan sólo una parte de su estética ya que el panteísmo y el optimismo les conducían a ver la belleza también en la naturaleza y en el cosmos.

4. *La belleza del mundo.* Los estoicos sostienen que «la naturaleza es el mayor artista» creyendo —al decir de Cicerón— que «no hay nada más hermoso ni mejor en el mundo». Junto con los pitagóricos afirman que en el mundo reina el orden; coinciden con Heráclito en que el mundo está gobernado por la armonía; igual que Platón creen que el mundo está construído orgánicamente y comparten la opinión de Aristóteles de que está hecho siguiendo una finalidad. Pero haciendo más hincapié en estas ideas, llegan a la tesis de la universalidad de la belleza en el mundo, sobre la «pankalia», como podríamos llamarla a la griega. El concepto de «pankalia», conocido mejor en la estética posterior, especialmente en la estética religiosa de los cristianos, nació entre los estoicos y fue una característica de su filosofía.

---

[3] Algunas de las tesis estéticas de los estoicos fueron muy divulgadas en la antigüedad y, por tanto, continuamente citadas y transmitidas por diversos escritores. Entre ellas, la definición estoica del arte que encontramos en forma muy parecida no sólo en Filón y Estobeo sino también en Luciano, *De paras.*, c. 4, Sexto Empírico, *Adv. math.*, II, 10 y *Pyrrh. Hipot.*, III, 188, 241, 251, en *Scholia* de Dionisio Tracio, pp. 659 y 721 y, en versión latina, en Quintiliano y varias veces en Cicerón, *Acad. Pr.*, 22; *De fin.*, III. 13, *De nat. decor.*, II, 148.

«El mundo es bello —escribe Posidonio— y resulta evidente por su forma, su valor y la variedad de los astros» [5]. Tiene además forma esférica, que es la más bella de todas las formas, y gracias a su homogeneidad o, como diríamos hoy, a su carácter orgánico, es igual de hermoso que un animal o una planta. Cicerón, al exponer las ideas de los estoicos, escribe que el mundo no tiene ninguna deficiencia, siendo perfecto en todas sus partes y proporciones [6].

Los estoicos veían la belleza no sólo en el mundo, entendido como totalidad, sino también en sus partes particulares, en los objetos y en los seres vivos. La posterior «calodicea» de los cristianos sería más prudente, defendiendo la belleza del mundo en su totalidad sin prejuzgar la belleza de sus partes. En cambio los estoicos llegaron a afirmar que la belleza es la razón de ser de algunos objetos: la naturaleza «ama la belleza y se complace con la variedad de colores» [7].

Gracias a la milagrosa dirección de la naturaleza, la vid no sólo da una fruta útil, sino que también sabe adornar su tallo [8]. Crisipo, por su parte, afirma que el pavo real nació sólo por su belleza (aunque como moralista censura a los que lo crían).

Los estoicos no negaban que en el mundo existen también cosas feas; creían, en efecto, que éstas son necesarias para acentuar la belleza mediante el contraste. En la naturaleza veían el modelo, la maestra *(magister)* del arte. Por otro lado, entendían la naturaleza a semejanza del arte, es decir, como «artista»: *omnis natura artificiosa est*, se dice en un comentario de Cicerón acerca de las opiniones de Zenón [9]. Crisipo, por su parte, escribía que la obra de arte más perfecta es el universo [10-11].

5. *La esencia de la belleza.* Para los estoicos, la belleza consistía, conforme a la línea general de la estética griega, en medida y proporción. También ellos guardaron el concepto tradicional y el término de *symmetria*. Una de las primeras definiciones de la belleza formuladas por los estoicos, la describía como «lo perfectamente proporcional» (τό τελείως σύμμετρον).

La *symmetria* representaba la belleza absoluta, el *decorum* la relativa. Para los estoicos, era relativa exclusivamente respecto a su objeto (τ'ω πράγματι) [16], afirmando que cada cosa en particular tiene su *decorum* dependiente de su naturaleza, e independiente por el contrario del tiempo, de las condiciones o del sujeto que se sirve de él. Anteriormente, los sofistas habían afirmado algo muy distinto. También en los tiempos posteriores algunos escritores como, por ejemplo, Quintiliano, mantenían que el *decorum* cambia con las personas, el tiempo, el lugar, e incluso el motivo (*pro persona, tempore, loco, causa*).
belleza del alma es una proporción adecuada de la mente, de sus partes en relación al conjunto y de la una respecto a la otra».

Diógenes Laercio cita tres definiciones estoicas de la belleza: es bello 1. lo que es perfectamente proporcional, 2. lo que corresponde a su destino, y 3. lo que adorna. Sin embargo, la definición fundamental para los estoicos era la primera [14].

La escuela estocia asumió la amplia y tradicional definición de la belleza en Grecia y, gracias a sus influencias, contribuyó aún más a su divulgación. Pero al aplicar el concepto de *symmetria* respecto a la belleza espiritual, tuvo que concebirla como menos estricta y como no matemática. No obstante, aparte de la definición mencionada, los estoicos dieron origen a otra, más restringida, aplicada exclusivamente a la belleza corporal. Según esta última, la belleza consiste no sólo en la proporción sino también en el color. Conforme a un testimonio de Cicerón, «en el cuerpo, llámase bella una forma adecuada de los miembros *(apta figura membrorum)* asociada a colores agradables *(cum coloria quadam suavitate)* ». Esta definición fue aceptada en la época del helenismo, que con frecuencia definía la belleza mediante la proporción y el color, lo que fue un considerable paso hacia adelante. Se reducía la concepción de la belleza a la sensorial e incluso exclusivamente a la visual, anunciando el con-

cepto que se popularizaría en los tiempos modernos. Lo asombroso es que este concepto provenga de los estoicos quienes, antes que nada, estimaban la belleza que no es sensorial.

6. *El Decorum.* La estética de los estoicos utilizaba otro concepto general de carácter heredado, aunque en él incluyeron, a iniciativa propia, un mayor grado de originalidad que en su concepción de la belleza. En griego, este concepto era denominado πρέπον *(prepon)* y en latín *decorum* [1] y tenía dos variantes: *decens, quod decet* y los sinónimos de *aptum* y *conveniens.* Todas estas palabras designaban lo conveniente, lo adecuado, lo apto. Significaban la belleza, pero una belleza de otra índole, diferente a la *symmetria.* Con el *decorum* se trataban de adaptar las partes a la totalidad mientras, que en la «symmetria» se buscaba la concordancia de las partes entre sí. En el *decorum* veían los antiguos la belleza individual, la múltiple adaptación a los diversos objetos, personas o situaciones, mientras que en el concepto de *symmetria,* veían la concordancia con las reglas generales de la belleza. Así buscaban la *symmetria* en la naturaleza, y en cambio la *conveniencia* en los productos humanos. Y no sólo en el arte; también en las formas de la vida y en las costumbres, razón por la cual este concepto tenía un alcance tanto estético como ético.

Al principio, el *decorum* era un concepto puramente ético y sólo más tarde se incluyó en él la belleza y el arte. En cuanto a las artes, concernía especialmente a las que algo tenían que ver con el hombre y su «ethos», o sea, a la poesía y a la oratoria. Con el tiempo, el *decorum* se convirtió en un concepto fundamental para estas dos disciplinas, y sólo en un grado mayor para la teoría de las artes plásticas.

Dado que el *decorum* guiaba las acciones humanas, parecía un concepto de suma importancia. Cicerón recomendaba «atenerse a lo *conveniente*». El consejo de Quintiliano era muy parecido: «en todos los asuntos observar lo conveniente». Dionisio lo llamaba «la mayor de todas las virtudes». Pero como el *decorum* tenía un carácter individual y no consistía en una adaptación a las reglas, tenía que ser establecido concretamente para cada ocasión, lo cual era una cuestión particularmente difícil. «Nada es más difícil... —escribió Cicerón— que ver lo que conviene. Los griegos lo llaman πρέπον; nosotros... *decorum*» [15].

El concepto de *decorum* ocupaba un puesto relevante en la estética antigua, y si la teoría de la *symmetria* constituía su línea principal, la del *decorum* le era complementaria y a veces incluso predominante. En la *symmetria* reinaba el concepto de una belleza universal y absoluta, mientras que en la *conveniencia* se trataba de una belleza humana, individual y relativa. La primera era de inspiración pitagórico-platónica, mientras que la segunda era decididamente antiplatónica y contaba con partidarios como Gorgias y los sofistas. La primera era una expresión del arte arcaico y la segunda, del arte posterior, más individual, iniciado por Eurípides y los artistas plásticos del siglo V. También entraba en esta segunda teoría la concepción de Sócrates, quien había afirmado que la belleza consiste en la adecuación a un fin. Aristóteles repartía sus simpatías entre estas dos doctrinas de la estética antigua, al igual que lo hacían los estoicos, quienes apreciaban la belleza-*symmetria* no menos que la belleza-*decorum.* La *symmetria* representaba la belleza absoluta, el *decorum* la relativa. Para los estoicos, era relativa exclusivamente respecto a su objeto (τῷ πράγματι) [16], afirmando que cada cosa en particular tiene su *decorum* dependiente de su naturaleza, e independiente por el contrario del tiempo, de las condiciones o del sujeto que se sirve de él. Anteriormente, los sofistas habían afirmado algo muy distinto. También en los tiempos posteriores algunos escritores como, por ejemplo, Quinti-

[1] M. Pohlenz, τό πρέπον en «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», Philol.-hist. Klasse, I.

liano, mantenían que el *decorum* cambia con las personas, el tiempo, el lugar, e incluso el motivo *(pro persona, tempore, loco, causa)*.

La búsqueda de la *symmetria* fue para los antiguos cuestión de pensamiento, comprensión y cálculo, mientras que el establecimiento del *decorum* era cuestión de intuición y talento. Fueron precisamente los estoicos quienes pusieron en evidencia un elemento sensible e irracional en la estética, lo cual tuvo ulteriores consecuencias para su propia doctrina.

7. *El valor de la belleza.* Igual que Platón o Aristóteles, los estoicos creían que la belleza tiene valor por sí misma. Así Crisipo afirmaba que «lo bello es loable» [17]. Al contrario de los epicúreos, los estoicos estaban convencidos de que apreciamos las cosas por sí mismas, y no por su utilidad. Bien es verdad que éstas nos pueden ser muy útiles, pero dicha utilidad será su efecto, no equiparable a su fin: *sequitur, non antecedit.* Los estoicos, además —según nos cuenta Cicerón— apreciaban en las artes y en la naturaleza cosas que son valiosas no desde el punto de vista de su utilidad sino tomadas por sí mismas y tampoco estimaban las cosas bonitas exclusivamente por el placer que proporcionan, ya que creían que éste es también su resultado y no su finalidad.

Los romanos definían la belleza con el término *honestum*, y por *honestum* entendían —como explica Cicerón— lo que es valioso y digno de alabanza, independientemente de la utilidad, de los premios o de los frutos que conlleve. En términos modernos, para los estoicos, la belleza tenía un valor objetivo, pero sólo la belleza moral poseía un elevado valor. Es verdad que la belleza estética tenía para ellos un valor normal, mas era éste un valor relativamente bajo, y por ello, no podía constituir el objetivo final de cada cosa, ni tampoco el arte podía ser autónomo. Los estoicos concebían objetivamente la belleza, pero al mismo tiempo no entendían el arte como algo independiente, no encontrando en ello ninguna contradicción.

8. *La imaginación.* Los estoicos hicieron también una aportación a la historia de la psicología de la belleza, complementando la psicología primitiva de los griegos que se apoyaba sobre dos conceptos básicos: el de las ideas y el de los sentidos. Durante mucho tiempo sólo estos dos conceptos eran tomados en consideración para explicar la creación de la obra de arte en la mente del artista y el efecto ejercido por ella en el espectador o el oyente.

En la época del helenismo, hizo su aparición un tercer concepto, la imaginación. Fue introducido por los estoicos quienes, más que otras escuelas filosóficas de entonces, se ocupaban de la psicología y disponían de conceptos más sutiles. Ellos acuñaron el término «phantasia» (φανταστία) [18], idea que pronto se convirtió en patrimonio común. Al principio, dicho nombre tenía un carácter general, pero en poco tiempo fue aplicado especialmente en la psicología del arte. Así la «phantasia» empezó a sustituir el antiguo concepto de «imitación» y se convirtió en uno de los términos más utilizados. A finales de la era antigua, Filóstrato ya pudo escribir que «la imaginación es un artista más sabio que la imitación».

9. *El arte.* Los estoicos dedicaron menos atención al arte que a la belleza, apreciando al mismo tiempo en mayor medida la belleza artística que la que está presente en la naturaleza. En sus reflexiones, se atuvieron a la idea general y tradicional que comprendía no sólo las bellas artes, sino la gama completa de los productos de la habilidad humana. Sin embargo, desarrollaron ese viejo concepto y lo definieron a su manera, valiéndose del concepto de «camino»: el arte, como camino, ha de estar determinado por su fin, y para que realmente sea un arte debe estar ordenado y subordinado a dicha meta o finalidad. Esta idea la utilizaron Zenón [19] y Cleantes por primera vez y todavía Quintiliano, citando a Cleantes, dice que el arte «hace un camino, es decir, un orden» [20].

Para determinar el arte, los estoicos empleaban también el concepto de «systema» (σύστημα), o sea un conjunto sólidamente unido. Sostenían que el arte es «un conjunto y reunión de percepciones», o más exactamente, «un conjunto de percepciones organizadas con vistas a un fin útil en la vida» [22-22a].

La clasificación de las artes, los estoicos la realizaron de la manera más sencilla. Así como oponían la vida física a la espiritual, dividieron las artes en «vulgares» y «liberales», o sea, en las que exigen esfuerzo físico y las que no lo requieren. En este sentido, eran más bien liberales las habilidades que integran el arte en el sentido moderno de la palabra. A partir de Posidonio, a estos dos tipos de arte añadían también las artes «recreativas» (*ludicrae*) y las «educativas» (*pueriles*) [23]. Esta cuádruple clasificación aparece en la obra de Séneca, de Quintiliano y de Plutarco. Las artes en el sentido moderno no contituían grupo aparte y en cambio estaban muy separadas entre sí: la pintura y la escultura entraban en el capítulo de las artes recretivas, la arquitectura se encontraba a su vez entre las artesanales, mientras que la música y la poesía eran clasificadas como educativas y liberales.

10. El concepto de la poesía. Las posturas filosóficas de los estoicos fueron motivo de que se ocuparan más de la poesía que de las demás artes y de que prestaran una atención especial a su contenido. Consideraban hermoso un poema que «contiene un pensamiento sabio» [24] y en el ritmo y en la forma poética no veían sino un medio para transmitir ese sabio pensamiento del modo más convincente o agradable. Cleantes comparó la forma del poema con un instrumento musical, concretamente con una trompeta, que hace más sonoro el aliento del que la toca [25]. La definición de la poesía formulada por Posidonio, que en la época helenística gozó de gran popularidad, mantenía esa antigua actitud estoica y afirmaba que la poesía «son palabras llenas de contenido, que representan cosas divinas y humanas» y que se distinguen por ser recogidas en forma métrica y rítmica.

Dada tal interpretación, los fines de la poesía prácticamente no diferían de los del conocimiento. Así los concebían los primeros griegos, hasta que más tarde se dieron cuenta de que entre la poesía y el conocimiento hay una diferencia esencial y trataron de definirla. Los estoicos, sin embargo, volvieron al punto de partida. Cleantes llegó a afirmar que los ritmos y melodías pueden expresar la verdad sobre las cosas divinas mucho mejor que una deducción filosófica [26]. Este escritor atribuía extraordinarios poderes a la poesía, sin preocuparse demasiado de sus efectos corrientes. Pero la mayoría de los estoicos, que no habían ido tan lejos, veían en la poesía un tipo de filosofía propedeútica que enseña las mismas cosas que la filosofía pero de manera más fácil y agradable. El sujeto y los designios de la poesía eran para ellos idénticos a los de la filosofía y la ciencia en general: presentar la verdad. Lo único necesario era explicarla alegóricamente, dejándose de lado la ficción y quedándose con la verdad. Los estoicos se convirtieron así en defensores de una presentación alegórica de la poesía y, dada esta actitud, exigían competencias especiales por parte de los que la juzgan, convencidos de que sólo muy pocos podían comprenderla de este modo [27].

En la escuela estoica no se apreciaba a los poetas que «seducen los oídos» (*aures oblectant*) y sólo se preocupan por la belleza de sus poemas, en vez de cumplir con su obligación de decir la verdad y de obrar moralmente [28]. Igualmente Séneca reprochó a los músicos el andar en pos de la armonía de los sonidos, en vez de la del alma.

La pintura y la escultura no se encontraban entre las artes liberales [29] y de todas las artes que solemos llamar bellas eran las que menor valor presentaban para los estoicos. A su juicio, éstas eran las que menos fundamento tenían para expresar la verdad y para obrar moralmente. Su actitud negativa hacia ellas se manifestó en su

creencia de que las había inventado el hombre, a diferencia de otras artes que le había enseñado la naturaleza. Los estoicos apreciaban la belleza, siempre y cuando se tratase de la belleza espiritual. En cambio, no apreciaban el arte que se ocupa de la belleza sensible de las normas, colores y sonidos.

11. La intuición directa de la belleza. A lo largo de los seis siglos de su historia, aparecieron gran número de estoicos y en su escuela se pueden distinguir diversos grupos y corrientes. Dicha diversidad se reflejó también en su estética. Una de las corrientes, que empieza con Zenón y Crisipo y termina con Séneca y Marco Aurelio, agrupaba a los filósofos moralistas e intelectuales que veían en la verdad y en las actividades morales los únicos criterios para la valoración del arte.

Existía, empero, en la escuela estoica otra corriente que iba desde Aristón y Diógenes de Babilonia hasta el académico Espeusipo. Sus representantes dedicaban una atención especial a los elementos sensibles del arte y la belleza [a]. Fueron ellos quienes desarrollaron el concepto de conveniencia y de fantasía. Su evaluación del arte en sí, así como su definición de su naturaleza y sus funciones, diferían de las propagadas por el otro grupo estoico. Para éstos, a diferencia de los pitagóricos, el arte ni era racional ni afectaba a la razón, ni era tampoco cuestión de sentimientos o de un placer subjetivo, como creían los epicúreos. Para ellos el arte afecta en realidad a las impresiones sensibles (αἴσθησις) y no es la razón sino la vista y el oído quienes juzgan. Sostenían que el hombre reacciona ante el arte de modo natural, sin necesidad de entenderlo, por lo cual el juicio sobre él es de carácter individual y nunca general. Lo más probable es que esta idea haya surgido de Aristón quien, tras haber distinguido dos poderes cognoscitivos, el racional y el sensorial, relacionaba con los sentidos no sólo la música sino también la poesía, viendo su valor en el sonido armonioso y el criterio para juzgarlas, en el oído.

La idea de Aristón fue desarrollada por Diógenes [30], para quien el hombre tiene como atributo una sensibilidad congénita de carácter irracional (αἴσθησις αὐτοφυής), pero al mismo tiempo estaba convencido de que esta facultad podía desarrollarse con el ejercicio y la educación (ἐπιστημονική), los cuales llegan a ser el más seguro criterio de la medida, la armonía y la belleza.

Era ésta una tesis válida que representaba un prudente término medio entre los conocidos radicalismos de los griegos, entre el puro intelectualismo y el puro sensualismo o emocionalismo. Diógenes señaló aún otra distinción entre las impresiones y sentimientos por un lado y los placeres y dolores correspondientes por otro, sosteniendo que los sentimientos son subjetivos, pero no las impresiones. Las impresiones «educadas» dependen de los sentidos, aun siendo, sin embargo, de carácter objetivo, razón por la cual pueden constituir una base científica de conocimiento.

La idea de Diógenes fue recogida por su discípulo Panecio, igualmente convencido de la posibilidad de una experiencia directa de la belleza por parte del hombre. Gracias a él, en el período medio, esta segunda corriente del estoicismo predominó sobre la primera. Fue entonces cuando la idea de la experiencia directa y sensorial de la belleza apareció en diversos círculos. No obstante, fueron los estoicos los que más contribuyeron a su formulación y divulgación.

12. Resumen. Aunque los principios filosóficos de la escuela estoica no eran como para favorecer un verdadero estudio de la estética e incluso obstaculizaron dichas investigaciones; sin embargo, sus logros en este campo son por completo innegables. A ellos les debemos el perfeccionamiento de las definiciones de belleza, de arte y de poesía, la clara distinción entre la belleza espiritual y corporal, la introducción del concepto de *decorum*, así como la comprensión del papel de la ima-

[a] Neubecker, Plebe, véase las notas anteriores.

ginación y de la percepción directa de la belleza. Fueron ellos quienes lanzaron, además, la idea de la belleza del mundo como tal.

Las ideas estéticas de los estoicos fueron las que ejercieron la mayor influencia en la época helenística. Si a principios de este período los que más aportaron a la estética fueron los aristotélicos con sus estudios detallados, y si su síntesis final fue obra del neoplatónico Plotino, en los siglos intermedios hallamos en primer plano los conceptos estéticos de los estoicos. Sus conceptos de la belleza y del arte fueron durante mucho tiempo las opiniones prevalecientes, y en este sentido la estética de los estoicos fue la estética propia del helenismo. Incluso Cicerón, la mayor individualidad de los romanos, aunque era en realidad un ecléctico, se sintió atraído por la doctrina estoica más que por ninguna de las otras escuelas.

J. TEXTOS DE LOS ESTOICOS

ESTOICOS (Filón, De Moyse III, vol. II, Mang. 156)

1. τὸ μὲν γὰρ τοῦ σώματος [scil. κάλλος] ἐν συμμετρίᾳ μερῶν εὐχροίᾳ τε καὶ εὐσαρκίᾳ κεῖται, ... τὸ δὲ τῆς διανοίας ἐν ἁρμονίᾳ δογμάτων καὶ ἀρετῶν συμφωνίᾳ.

LA BELLEZA CORPORAL Y LA ESPIRITUAL

1. Pues la (belleza) del cuerpo está en la proporción de las partes, el buen color y la buena condición de la carne..., en cambio, la de la mente está en la armonía de las creencias y la consonancia de las virtudes.

ESTOICOS (Estobeo, *Ecl.* II 62, 15 W)

2. τὸ κάλλος τοῦ σώματός ἐστι συμμετρία τῶν μελῶν καθεστώτων αὐτῷ πρὸς ἄλληλά τε καὶ πρὸς τὸ ὅλον, οὕτω καὶ τὸ τῆς ψυχῆς κάλλος ἐστὶ συμμετρία τοῦ λόγου καὶ τῶν μερῶν αὐτοῦ πρὸς τὸ ὅλον τε αὐτῆς καὶ πρὸς ἄλληλα.

2. La belleza del cuerpo es la proporción de sus miembros dispuestos unos en relación con otros y con el todo; así también la belleza del alma es la proporción de la mente y de sus partes en relación con el todo y unas partes con otras.

CRISIPO (en Estobeo, *Ecl.* II 77, 16 W)

3. δῆλον ... ὅτι ἰσοδυναμεῖ «τὸ κατὰ φύσιν ζῆν» καὶ «τὸ καλῶς ζῆν» καὶ πάλιν «τὸ καλὸν κἀγαθὸν» καὶ «ἡ ἀρετὴ καὶ τὸ μετόχον ἀρετῆς».

LA BELLEZA MORAL

3. Es evidente que significa lo mismo «vivir de acuerdo con la naturaleza» y «vivir bellamente», y, a su vez, significa lo mismo «lo bello y bueno» y «la virtud y lo que participa de la virtud».

ESTOICOS (Acrón, *Ad Hor. Serm.* I 3, 124)

4. **Dicunt Stoici sapientem divitem esse, si mendicet, et nobilem esse, si servus sit, et pulcherrimum esse, etiamsi sit sordidissimus.**

4. Dicen los estoicos que el sabio es rico aunque mendigue, que es noble aunque sea siervo y que es bellísimo aunque sea muy repugnante.

POSIDONIO (Aecio, *Plac.* I 6)

5. καλὸς δὲ ὁ κόσμος· δῆλον δὲ ἐκ τοῦ σχήματος καὶ τοῦ χρώματος καὶ τῆς περὶ τὸν κόσμον τῶν ἀστέρων ποικιλίας· σφαιροειδὴς γὰρ ὁ κόσμος, ὃ πάντων σχημάτων πρωτεύει ... καὶ τὸ χρῶμα δὲ καλόν ... καὶ ἐκ τοῦ μεγέθους καλός. πάντων γὰρ τῶν ὁμογενῶν τὸ περιέχον καλὸν ὡς ζῷον καὶ δένδρον. ἐπιτελεῖ τὸ κάλλος τοῦ κόσμου καὶ ταῦτα τὰ φαινόμενα.

LA BELLEZA DEL MUNDO

5. El mundo es bello, y resulta evidente por su forma, su color y la variedad de los astros en el mundo; pues el mundo es esférico y ésta es la mejor de todas las formas... y su color es hermoso... y es bello por su magnitud. En efecto, es hermoso lo que contiene todas las cosas de la misma naturaleza, como un animal y un árbol. También esos fenómenos completan la belleza del mundo.

ESTOICOS (Cicerón, *De nat. deor.* II 13, 37)

6. Neque enim est quicquam aliud praeter mundum quoi nihil absit quodque undique aptum atque perfectum expletumque sit omnibus suis numeris et partibus.

6. Pues no hay ninguna otra cosa excepto el mundo a la que nada falte y que sea en todos los aspectos coordinado, perfecto y completo en todos sus elementos y partes.

CRISIPO (Plutarco, *De Stoic. repugn.* 21, 1044 c)

7. Γράψας τοίνυν ἐν τοῖς περὶ φύσεως, ὅτι «πολλὰ τῶν Ζῴων ἕωεκα κάλλονς ἡ φύσις ἐνήνοχε, φιλοκαλοῦσα καὶ χαίρουσα τῇ ποικιλίᾳ» καὶ λόγον ἐπειπὼν παραλογώτατον ὡς «ὁ ταὼς ἕνεκα τῆς οὐρᾶς γέγονε, διὰ τὸ κάλλος αὐτῆς».

LA BELLEZA DE LOS SERES VIVIENTES

7. En efecto, Crisipo escribió en su libro sobre la naturaleza: «La naturaleza ha creado muchos de los seres vivos por la belleza, porque ama la belleza y se complace con la variedad de colores», y añadió una observación muy sorprendente: «El pavo real fue creado por su cola, por la belleza de ésta».

CRISIPO (Filón, *De animalibus*, Aucher, 163)

8. Certe omnino per mirabilem operique praesidentem naturam par fuit non solum utilissimo fructui ferendo, verum etiam adornando trunco decore (sc. vitis).

8. Ciertamente, por la naturaleza admirable y protectora de su obra (la vid) fue capaz, por igual, no sólo de producir un fruto muy útil, sino también de adornar bellamente su tronco.

ZENÓN (Cicerón, *De nat. deor.* II 22, 57)

9. Censet enim [Zeno] artis maxime proprinm esse creare et gignere; quodque in operibus nostrarum artium manus efficiat, id multo artificiosius

LA NATURALEZA ES UNA ARTISTA

9. Pues piensa (Zenón) que es sobre todo propio del arte crear y producir, y que lo que ejecute la mano en las obras de nuestras artes, eso mucho más artísticamente lo

naturam efficere, id est, ut dixi, ignem artificiosum, magistrum artium reliquarum. Atque hac quidem ratione omnis natura artificiosa est, quod habet quasi viam quandam et sectam, quam sequatur.

ejecuta la naturaleza, esto es, como dije, el fuego artístico, maestro de las demás artes. Y, sin duda, por esta razón toda la naturaleza es artista, porque tiene una especie de camino y vía que sigue.

CRISIPO (Filón, *De monarchia* I 216 M)

10. Ἀεὶ τοίνυν γνωρίσματα τῶν δημιουργῶν πέφυκέ πως εἶναι τὰ δημιουργηθέντα· τίς γὰρ ἀνδριάντας ἢ γραφὰς θεασάμενος οὐκ εὐθὺς ἐνόησεν ἀνδριαντοποιὸν ἢ ζωγράφον; τίς δ' ἐσθῆτας ἢ ναῦς ἢ οἰκίας ἰδὼν οὐκ ἔννοιαν ἔλαβεν ὑφάντου καὶ ναυπηγοῦ καὶ οἰκοδόμου. [...] Οὐδὲν γὰρ τῶν τεχνικῶν ἔργων ἀπαυτοματίζεται· τεχνικώτατος δὲ καὶ ὁ κόσμος, ὡς ὑπό τινος τὴν ἐπιστήμην ἀγαθοῦ καὶ τελειοτάτου πάντως δεδημιουργῆσθαι.

10. Así, las cosas hechas por un artista permiten siempre de algún modo reconocer a sus creadores; pues ¿quién al contemplar estatuas o pinturas no ha pensado, al punto, en el escultor o pintor? Y ¿quién al ver vestidos, naves o casas no se hace una idea del tejedor, el armador y el arquitecto? (...) Pues ninguna obra artística se hace por sí sola, y el mundo es muy artístico, de modo que ha sido creado por alguien de excelente sabiduría y totalmente perfecto.

Cf. Aecio, *Plac.* I 6

ESTOICOS (Cicerón, *De nat. deor.* II 13, 35)

11. Ut pictura et fabrica ceteraeque artes habent quendam absoluti operis effectum, sic in omni natura, ac multo etiam magis, necesse est absolvi aliquid ac perfici.

11. Como la pintura, la artesanía y las demás artes tienen un cierto resultado de obra acabada, así en toda la naturaleza, y aún mucho más, es preciso que todo sea acabado y perfecto.

CRISIPO (Galeno, *De placitis Hipp. et Plat.* V 2 (158) Müll. 416)

EL CONCEPTO DE LA BELLEZA

12. ἡ ἐν θερμοῖς καὶ ψυχροῖς καὶ ὑγροῖς καὶ ξηροῖς γενομένη συμμετρία ἢ ἀσυμμετρία ἐστὶν ὑγίεια ἢ νόσος, ἡ δ' ἐν νεύροις συμμετρία ἢ ἀσυμμετρία ἰσχὺς ἢ ἀσθένεια καὶ εὐτονία ἢ ἀτονία, ἡ δ' ἐν τοῖς μέλεσι συμμετρία ἢ ἀσυμμετρία κάλλος ἢ αἶσχος.

12. La proporción o la falta de proporción que se produce en lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco es salud o enfermedad, la proporción o la falta de proporción en los tendones es fuerza o debilidad, vigor o flojedad, y la proporción o la falta de proporción en los miembros es belleza o fealdad.

CRISIPO (Galeno, *De placitis Hipp. et Plat.* V 3 (161) Müll. 425)

LA ESENCIA DE LA BELLEZA

13. τὴν μὲν ὑγίειαν ἐν τῇ τῶν στοιχείων συμμετρίᾳ θέμενος, τὸ δὲ κάλλος ἐν τῇ τῶν μορίων.

13. Puso la salud en la proporción de los elementos, y la belleza en la de las partes.

ESTOICOS (Diógenes Laercio, VII 100)

DIVERSOS SIGNIFICADOS DE «LA BELLEZA»

14. καλὸν δὲ λέγουσι τὸ τέλειον ἀγαθὸν παρὰ τὸ πάντας ἀπέχειν τοὺς ἐπιζητουμένους ἀριθμούς ὑπὸ τῆς φύσεως ἢ τὸ τελείως σύμμετρον. εἴδη δὲ εἶναι τοῦ καλοῦ τέτταρα, δίκαιον, ἀνδρεῖον, κόσμιον, ἐπιστημονικόν· ἐν γὰρ τοῖσδε τὰς καλὰς πράξεις συντελεῖσθαι. ... ἑτέρως δὲ τὸ εὖ πεφυκὸς πρὸς τὸ ἴδιον ἔργον· ἄλλως δὲ τὸ ἐπικοσμοῦν, ὅταν λέγωμεν μόνον τὸν σοφὸν ἀγαθὸν καὶ καλὸν εἶναι.

14. Dicen que es bello el bien perfecto por recibir todos los números buscados por la naturaleza o lo perfectamente proporcional. Y cuatro son las formas de la belleza: lo justo, lo valeroso, lo ordenado, lo científico; pues bajo estas formas se cumplen las bellas acciones... y en otro sentido lo que es bueno por naturaleza para la propia función, y de otra manera el añadir nuevos adornos, cuando decimos que sólo el sabio es bueno y bello.

CICERÓN, *Orator* 21, 70

EL «DECORUM»

15. Ut enim in vita, sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat videre. Πρέπον appellant hoc Graeci; nos dicamus sane decorum. De quo praeclare et multa praecipiuntur et res est cognitione dignissima; huius ignoratione non modo in vita, sed saepissime et in poëmatis et in oratione peccatur.

15. Pues, como en la vida, nada es más difícil en el discurso que ver lo que conviene. Los griegos lo llaman «prepon»; nosotros llamémoslo razonablemente *decorum*. Y acerca de esto notablemente se recomiendan muchas cosas y el tema es muy merecedor de conocimiento; por ignorancia de él se yerra no sólo en la vida, sino muy a menudo en los poemas y en el discurso.

DIÓGENES DE BABILONIA (v. Arnim, frg. 24)

16. πρέπον ... ἐστὶ λέξις οἰκεία τῷ πράγματι.

16. Conveniente... es un estilo adecuado al asunto.

PLUTARCO, *De aud. poet.* 18 d

οὐ γάρ ἐστι ταὐτὸ τὸ καλόν τι καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι· καλῶς γάρ ἐστι τὸ πρεπόντως καὶ οἰκείως, οἰκεῖα δὲ καὶ πρέποντα τοῖς αἰσχροῖς τὰ αἰσχρά.

Porque no es lo mismo imitar algo bello e imitar algo bellamente; en efecto, «bellamente» significa «conveniente y apropiadamente», y lo feo es apropiado y conveniente a lo feo.

CRISIPO (Alejandro de Afr., *De fato* 37, Bruns 210)

APOLOGÍA DE LA BELLEZA

17. τὰ μὲν καλὰ ἐπαινετά.

17. Lo bello es loable.

MARCO AURELIO, *Ad se ipsum* IV 20

17a. πᾶν τὸ καὶ ὁπωσοῦν καλόν ἐστι καὶ ἐφ' ἑαυτὸ καταλήγει οὐκ ἔχον μέρος ἑαυτοῦ τὸν ἔπαινον· οὔτε γοῦν χεῖρον ἢ κρεῖττον γίνεται τὸ ἐπαινούμενον. τοῦτό φημι καὶ ἐπὶ τῶν κοινότερον καλῶν λεγομένων, οἷον ἐπὶ τῶν ὑλικῶν καὶ ἐπὶ τῶν τεχνικῶν κατασκευασμάτων· τό γε δὴ ὄντως καλὸν τίνος χρείαν ἔχει; οὐ μᾶλλον ἢ νόμος, οὐ μᾶλλον ἢ ἀλήθεια, οὐ μᾶλλον ἢ εὔνοια ἢ αἰδώς.

17a. Todo lo que de cualquier modo es bello, también en sí mismo termina, no considerando el elogio parte de sí mismo. En consecuencia, no se hace peor o mejor lo que se alaba. Afirmo esto incluso a propósito de las cosas más comúnmente llamadas bellas, como por ejemplo los objetos materiales y los artísticos. En verdad, lo que es realmente bello, ¿de qué tiene necesidad? No más que la ley, no más que la verdad, no más que la benevolencia o el pudor.

CICERÓN (sobre Zenón), *Acad. Post.* I 11, 40

LA FANTASÍA

18. [Zenon] de sensibus ipsis quaedam dixit nova, quos iunctos esse censuit e quadam quasi impulsione oblata extrinsecus, quam ille φαντασίαν, nos visum appellemus licet. ...Visis non omnibus adiungebat fidem.

18. (Zenón) dijo algunas cosas nuevas acerca de las sensaciones mismas; pensó que éstas estaban unidas por una especie de impulso procurado desde el exterior, que él llamó «phantasia», y nosotros podemos llamar «apariencia»... No otorgaba crédito a todas las apariencias.

ZENÓN (*Schol. ad Dionys.*, *Thracis Gramm.*, Bekk. *Anec. Gr.* p. 663, 16)

DEFINICIÓN DEL ARTE

19. ὡς δηλοῖ καὶ ὁ Ζήνων λέγων «τέχνη ἐστὶν ἕξις ὁδοποιητική», τουτέστι δι' ὁδοῦ καὶ μεθόδου ποιοῦσά τι.

19. Según muestra también Zenón al decir: «el arte es una facultad que abre caminos», es decir, que hace algo por medio de un camino y un método.

CLEANTES (Quintiliano, *Inst. Or.* II 17, 41)

20. Ut Cleanthes voluit, ars est potestas viam, id est ordinem, efficiens.

20. Según sostuvo Cleantes, el arte es un poder que hace un camino, es decir, un orden.

CRISIPO (Sexto Empírico, *Adv. mathem.* VII 372)

21. τέχνη σύστημα γὰρ ἦν καὶ ἄθροισμα καταλήψεων.

21. Pues el arte es un conjunto y reunión de percepciones.

ZENÓN (Olimpiodoro, *In Plat. Gorg.* p. 53. Jahn 239 *sq.*)

22. Ζήνων δέ φησιν ὅτι τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων συγγεγυμνασμένων πρός τι τέλος εὔχρηστον τῶν τῷ βίῳ.

22. Zenón dice que el arte es un conjunto de percepciones organizadas con vistas a un fin útil en la vida.

SÉNECA, *Epistulae ad Lucilium* 29, 3

22a. Non est ars quae ad effectum casu venit.

22a. No es arte lo que llega a su cumplimiento por azar.

POSIDONIO (Séneca, *Epist.* 88, 21)

DIVISIÓN DE LAS ARTES

23. Quatuor ait esse artium Posidonius genera: sunt volgares et sordidae, sunt ludicrae, sunt pueriles, sunt liberales: volgares opificum, quae manu constant et ad instruendam vitam occupatae sunt, in quibus nulla decoris, nulla honesti simulatio est. Ludicrae sunt, quae ad voluptatem oculorum atque aurium tendunt... Pueriles sunt et aliquid habentes liberalibus simile hae artes, quas ἐγκυκλίους Graeci, nostri has liberales vocant. Solae autem liberales sunt, imo, ut dicam verius, liberae, quibus curae virtus est.

23. Dice Posidonio que hay cuatro clases de artes: vulgares y bajas, recreativas, educativas, liberales. Vulgares son las artes de los obreros, que se sirven de las manos y se ocupan de procurar los medios de vida, en las cuales no hay ninguna pretensión de adorno ni de virtud. Recreativas son las que tienen como fin el placer de los ojos y los oídos. Son educativas (y tienen estas artes alguna analogía con las liberales) las que los griegos llaman «enkyklioi» y nosotros «liberales». Pero las únicas artes liberales, o mejor dicho, para hablar con más exactitud, libres, son aquellas cuya preocupación es la virtud.

ESTOICOS (Filodemo, *De poem.* V, Jensen, 132)

LA BELLEZA DE LA POESÍA DEPENDE DE SU CONTENIDO

24. οἱ φήσαντες πόημα καλὸν εἶναι τὸ σοφὴν διάνοιαν περιέχον.

24. Los que dicen que un poema hermoso es el que contiene un pensamiento sabio.

CLEANTES (Séneca, *Epist.* 108, 10)

EL PAPEL DE LA FORMA EN LA POESÍA

25. Nam, ut dicebat Cleanthes, quemadmodum spiritus noster clariorem sonum reddit, cum illum tuba per longi canalis angustias tractum patentiore novissimo exitu effudit, sic sensus nostros clariores carminis arta necessitas efficit.

25. Pues, como decía Cleantes, igual que nuestra respiración produce un sonido más claro cuando por su más ancha y última salida una trompeta lo echa fuera, arrastrado a través de su largo y estrecho canal, así la estrecha exigencia del verso hace más claros nuestros sentidos.

CLEANTES (Filodemo, *De musica*, col. 28, 1, Kemke, 79)

26. εἰ μ(ὴ τὸ π)αρὰ Κλεάν(θ)ει λέγειν (τάχ)α θελήσουσ(ι)ν, ὃς φησιν ἀμείνο(νά) τε εἶναι τὰ ποιητικὰ καὶ μ(ουσ)ικὰ παραδείγματα καὶ, τοῦ (λόγ)ου τοῦ τῆς φιλοσοφίας ἱκανῶ(ς) μὲν ἐξαγ(γ)έλλειν δυναμένου τὰ θε(ῖ)α καὶ ἀ(ν)θ(ρ)ώ(πινα), μὴ ἔχον(τ)ος δὲ ψειλοῦ τῶν θείων μεγεθῶν λέξεις οἰκείας, τὰ μέτρ(α) καὶ τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ὡς μάλιστα προσικνεῖσθαι πρὸς τὴν ἀλήθειαν τῆς τῶν θείων θ(ε)ωρίας.

LA POESÍA Y LA FILOSOFÍA

26. Si no quieren pronto decir lo del libro de Cleantes, que afirma que los modelos poéticos y musicales son mejores, y, puesto que un tratado de filosofía puede comunicar convenientemente las cosas divinas y humanas, pero no tiene vocablos adecuados a la grandeza divina, los versos, las melodías y los ritmos son los que más se aproximan a la verdad de la especulación sobre los asuntos divinos.

CRISIPO (Diocles de Magnesia en Diógenes Laercio, VII 51)

27. ἔτι τῶν φαντασιῶν... αἱ μέν εἰσι τεχνικαί, αἱ δὲ ἄτεχνον ἄλλως γοῦν θεωρεῖται ὑπὸ τεχνίτου εἰκὼν καὶ ἄλλως ὑπὸ ἀτέχνου.

EL JUICIO DEL ESPECIALISTA Y DEL PROFANO

27. Aún de las restantes representaciones... unas son artísticas y otras no artísticas. En consecuencia, una imagen es contemplada por un artista de manera diferente que por uno no artista.

ESTOICOS (Clemente de Alejandría, *Strom.* V 3, 17, 655 P)

οὐ γάρ πλῆθος ἔχει συνετὴν κρίσιν, [οὔτε δικαίαν
οὔτε καλήν, ὀλίγοις δὲ παρ' ἀνδράσι [τοῦτό κεν εὕροις.

Pues el vulgo no tiene juicio inteligente, ni justo / ni bello, sino que en pocos hombres podrías encontrarlo.

CICERÓN, *Tusc. disp.* II, 11, 27

28. Sed videsne, poëtae quid mali adferant? Lamentantis inducunt fortissimos viros, molliunt animos nostros, ita sunt deinde dulces, ut non legantur modo, sed etiam ediscantur. Sic ad malam domesticam disciplinam vitamque umbratilem et delicatam cum accesserunt etiam poëtae, nervos omnis virtutis elidunt. Recte igitur a Platone eiciuntur ex ea civitate, quam finxit ille, cum optimos mores et optimum rei publicae statum exquireret.

CRÍTICA DE LA POESÍA

28. Pero ¿ves qué mal causan los poetas? Ponen en escena fortísimos hombres llorando, enervan nuestros espíritus; además, son tan agradables que no sólo son leídos, sino también aprendidos de memoria. Así, cuando a una mala disciplina familiar y a una vida ociosa y muelle se han añadido además los poetas, destruyen la fuerza de toda virtud. Así pues, con razón son expulsados por Platón de la ciudad que él imaginó, al intentar obtener las mejores costumbres y el mejor estado para la república.

CRISIPO (Calcidio, *Ad Timaeum* 167)

Pictores quoque et fictores, nonne rapiunt animos ad suavitatem ab industria?

CRÍTICA DE LAS ARTES

También los pintores y los escultores ¿no arrastran los espíritus de la actividad hacia la molicie?

SÉNECA, *Epist.* 88, 18

29. In illo feras me necesse est non per praescriptum euntem: non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros.

29. En esto es preciso que soportes que no vaya por el camino prescrito: en efecto, no me veo obligado a aceptar a los pintores en la categoría de las artes liberales, como tampoco a los escultores, los marmolistas o los demás servidores del lujo.

DIÓGENES DE BABILONIA (Filodemo, *De musica*, Kemke 11)

30. συνωμολογηκέναι δ' αὐτῷ, τὰ μὲν αὐτοφυοῦς αἰσθήσεως δεῖσθαι, τὰ δ' ἐπιστημονικῆς, τὰ θερμά μὲν καὶ τὰ ψυχρὰ τῆς αὐτοφυοῦς, τὸ δ' ἡρμοσμένον καὶ ἀνάρμοστον τῆς ἐπιστημονικῆς· ἑτέραν δὲ τῇ τοιαύτῃ συνεζευγμένην καὶ παρακολουθοῦσαν ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, δι' ἧς δεχόμεθα τὴν παρεπομένην ἑκάστῳ τῶν αἰσθητῶν ἡδονήν τε καὶ λύπην, οὖσαν οὐ πᾶσι τὴν αὐτήν. οὐ γὰρ ἂν ἀναμειχθῶσιν δύο αἰσθήσεις, περὶ μὲν τὸ ὑποκείμενον συμφωνεῖν οἷον ὅτι ... ηγον ἢ αὐστηρόν, περὶ δὲ τὴν παρεπομένην ἡδονήν τε καὶ λύπην διαφωνεῖν ἐναργῶς.

LAS IMPRESIONES EDUCADAS

30. De acuerdo con aquél, unas cosas precisan de una sensibilidad innata y otras de una educada; lo caliente y lo frío de la innata, lo ajustado y desajustado de la aprendida; la segunda está estrechamente unida a la primera y la acompaña la mayoría de las veces, por la cual recibimos el placer y el dolor que acompaña a cada una de las sensaciones, no siendo la misma en todas las ocasiones: pues cuando se mezclan dos sensaciones sobre un objeto es posible estar de acuerdo en que es... o acre, pero acerca del dolor y del placer que le acompañan claramente es posible estar en desacuerdo.

6. La estética de Cicerón y de los eclécticos

1. El eclecticismo. Si originalmente las escuelas filosóficas representaban posturas completamente diferentes y competían entre sí, a finales del siglo II y, sobre todo, en el siglo I a. C., surgieron en Atenas y en Roma los primeros intentos de acercarlas. La escuela estoica, dirigida por Panecio y Posidonio, salió de su aislamiento, abandonó sus posiciones intransigentes y, acercándose a la escuela peripatética y todavía más a la platónica, llegó a ser una «*Stoa* platonizante» (Στωὰ πλατωνίζουσα). La Academia platónica, dirigida por Filón de Larisa y Antíoco de Ascalón, se inclinó a su vez hacia el eclectismo reforzando el acuerdo existente entre Platón y Aristóteles. Este giro resultó muy provechoso.

En base a las doctrinas de Platón, de Aristóteles y de los estoicos, surgió la estética del eclecticismo. Su lema, formulado por Quintiliano, era: *eligere ex omnibus*

optima (escoger lo mejor de todo). La escuela, iniciada por los griegos, conoció su culminación con Cicerón. Bajo el peso de su autoridad, la estética ecléctica ejerció una gran influencia y se convirtió en la corriente más típica del helenismo tardío y de la Roma clásica. Sólo la escuela epicúrea y la escéptica quedaron fuera del ámbito ecléctico, aproximándose entre sí, ya que las unía su reacia actitud hacia el arte y a la teoría del arte procedente de platónicos, estoicos y eclécticos. De este modo, en la estética del helenismo se crearon dos bandos: uno estudiaba la estética y el otro criticaba tales actividades.

2. *Cicerón.* Marco Tulio Cicerón [4] (106-43) de joven estudio y cultivó la filosofía, después llevó una activa vida de político y orador, para volver, hacia el fin de su vida, a la filosofía. Sus principales textos filosóficos proceden de los últimos tres años de su vida, y aunque ninguno está dedicado especialmente a la estética, podemos hallar en ellos numerosas observaciones al respecto, sobre todo en la *Academia*, las *Tusculanae disputationes*, el *De Officiis*, y el *De oratore* y el *Orator*.

Cicerón, que fue «un hombre de estado a la vez que la persona más culta, el mejor estilista y el más hábil escritor de Roma», reunía todos los requisitos para ser un filósofo ecléctico. Durante sus estudios en Atenas y en Rodas había escuchado personalmente a los académicos eclécticos Filón y Antíoco, al conciliador estoico Posidonio y a algunos epicúreos. Se consideraba partidario de la Academia, pero también había asimilado muchos elementos de los estoicos. Era romano, mas de formación griega, y pensador a la vez que artista, cualidades que le permitieron elaborar una estética polifacética. Dado que era orador tanto como escritor, modeló principalmente su estética sobre el arte de la palabra. En su estética podemos distinguir dos diferentes tendencias. Al interpretar ciertos problemas procedía como ecléctico, recogiendo algunas viejas y reconocidas ideas, y en cambio respecto a otros expresaba ideas nuevas. Hoy día nos es difícil establecer si estas ideas nuevas eran las suyas propias o habían sido recogidas de otros escritores cuyos textos se han perdido, como, por ejemplo, Panecio. En todo caso, el historiador puede encontrarlas hoy, por primera vez, en las obras de Cicerón.

Mientras que el pensamiento ecléctico de Cicerón conserva posiciones tradicionales, típicas de la antigüedad, sus ideas nuevas representan posiciones mucho más modernas, extrañamente próximas en ocasiones a la estética contemporánea. Por una parte, los textos de Cicerón proporcionan a la historia de la estética material suficiente para reconstruir la estética ecléctica de finales de la era antigua, y por otra, nos ofrecen una imagen de las ideas nuevas nacidas por entonces. La estética ecléctica, en principio conservadora, constituía un sumario de las ideas antiguas que seguían vivas, así como una definitiva terminación y culminación de la época clásica, mientras que el otro aspecto de la estética de Cicerón abría una época nueva.

3. *La belleza.* A. Los principales problemas estéticos no presentaban para la filosofía ecléctica ninguna dificultad, dado que todas las escuelas filosóficas coincidían en ese aspecto. Era éste, entre otros, el caso de la definición de la belleza. Todas las escuelas admitían que la belleza consiste en el orden, en la medida, en la proporción adecuada y en la concordancia de las partes. También Cicerón determinó la belleza de esta manera, como *ordo* y *convenientia partium*, introduciendo, no obstante, un punto de vista nuevo. Según él, la belleza «conmueve con su aspecto» *(sua specie conmovet)*, «atrae la mirada» *(movet oculos)* y depende de un bello «aspecto» *(aspectus)*. De esta suerte, Cicerón unía la belleza con el aspecto y la apariencia, cosa

[4] G. C. Fiske, *Cicero's «De oratore» and Horace's «Ars poetica»*, en University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 1927. K. Svoboda, *Les idées esthétiques de Cicerón*, en Acta Sessionis Ciceronianae, Varsovia, 1960.

que era nueva. La amplia definición antigua de la belleza abarcaba tanto la belleza sensible como la intelectual, y fueron los estoicos quienes ya en su «escuela antigua» separaron los dos géneros de lo bello. Cicerón, por su parte, no sólo no negó la belleza espiritual sino que la trató como superior, queriendo mantener así tanto los conceptos platónicos como los estoicos. No obstante, formuló asimismo un concepto más reducido que concernía sólo a la belleza sensorial y proporcionó una definición de dicha belleza.

A pesar de las analogías existentes entre la belleza intelectual y la sensorial, entre la espiritual y la corporal, a juicio de Cicerón, había entre ellas diferencias considerables [1]. La primera es para él una belleza de caracteres, de costumbres y acciones, mientras que la segunda es la belleza de la apariencia; la primera es un concepto moral-estético mientras que la segunda es puramente estética. El rasgo principal de la belleza moral reside en la conveniencia, en lo adecuado. Traduciendo al latín el término griego, llamó a esto *decorum*. Es belleza moral lo que conviene, lo apropiado, *quod decent*, y belleza sensorial, la estética, lo que «atrae la mirada», *oculos movet* [2]. Los estoicos distinguían entre *pulchrum* y *decorum* para oponer la belleza natural y la humana. Para Cicerón, esta diferenciación se convirtió en una contraposición entre belleza estética y moral.

B. Cicerón se atuvo a la interpretación socrática, según la cual la belleza deriva de la utilidad y del fin. Lo más útil tiene también más dignidad y gracia[3] y ello se refiere tanto a la naturaleza como al arte. Cada parte de un animal o de un árbol está destinada a mantener su existencia y a la vez es bello, igual que los edificios creados por necesidad son a un tiempo útiles y magníficos. Todo lo útil es bello, pero no así al revés: hay cosas cuya belleza no tiene nada en común con la utilidad, *como los colores de un pavo real o de una paloma, que sólo constituyen un puro adorno (ornatus).*

Hay muchas maneras de dividir la belleza: la belleza natural y la artística, *pulchritudo* y *decorum*, o sea, la belleza estética y la moral, la belleza de lo útil y la ornamental. Estas tres distinciones se entrelazan mutuamente, más Cicerón añadió a ellas una cuarta.

C. Basándose en el pensamiento de Platón, Cicerón distinguió otros dos tipos de belleza, *dignitas* y *venustas*, es decir, la dignidad y la gracia [4]. A la primera le llamaba belleza viril y a la segunda, femenina. En vez de *dignitas* empleaba también la palabra *gravitas* (gravedad) y *venustas* la substituía por *suavitas* (dulzura). *Venustas* correspondía al término griego χάρις que significaba más bien gracia que belleza. La distinción entre estas dos clases de belleza fue uno de los primeros intentos de establecer unas categorías estéticas como tales, y diferenciar lo que antes se denominaba de un modo general con la misma denominación, separándose ahora la gracia de la belleza en el sentido estricto de la palabra.

D. Las escuelas platónica, peripatética y estoica coincidían en que la belleza es una propiedad objetiva de algunas cosas y era natural que esa opinión entrara a formar parte de la estética ecléctica. Cicerón escribió que la belleza agrada por sí misma *(per se nobis placet)* [5], que nos conmueve por su propia naturaleza y forma, y que merece por sí misma reconocimiento y alabanza. Fue él también quien formuló claramente la tesis sobre el carácter objetivo de la belleza, que la mayoría de los griegos admitía intuitivamente.

Esta tesis tenía doble sentido: primero sostenía que la belleza es una propiedad de las cosas, independientemente de la reacción del sujeto hacia ella, y que, por tanto, no consiste en el mero placer experimentado frente a ella por el sujeto, como lo había afirmado la subjetivista y hedonista estética de los epicúreos. Segundo, la tesis de que lo bello gusta *per se* significaba que no gusta tan sólo por sus efectos, o por

su utilidad. Según escribió Cicerón, hay cosas bellas y loables, independientemente de su utilidad *(detracta omni utilitate ...iure laudari potest)* [6], lo cual no significa que la belleza no pueda coincidir con la utilidad, que las formas de los animales, plantas u obras de arte no sean a la vez bellas y útiles e incluso que no serían bellas si no fuesen útiles.

4. El arte. E. Tampoco fue difícil para la filosofía ecléctica definir el concepto del arte, ya que también en este caso había una sola tradición y todas las escuelas coincidían en este aspecto. En Grecia existía un sólo concepto del arte, aunque éste apareciera en diversas formulaciones, ya sea la aristotélica, o ya sea la estoica. Cicerón, al entender por arte todo lo que nace gracias al trabajo de las manos del hombre, *in faciendo, agendo, moliendo,* enunciaba una variante de la definición tradicional, lo mismo que cuando escribió que hay arte donde hay conocimiento [7].

No obstante, también aquí Cicerón introdujo un elemento nuevo. Los antiguos entendían por arte tanto la producción como la habilidad que condiciona esta producción, Cicerón trató de separar estos dos conceptos [8]. Bien es verdad que no llegó a afirmar, como los modernos, que la habilidad sin producción no es suficiente para poder hablar de arte, pero distinguió dos tipos de artes: aquellas que, como la escultura, producen objetos, y las que, como la geometría, sólo investigan, *rem animo cermunt.*

F. Cicerón, al realizar su clasificación de las artes, se valió de todas las divisiones tradicionales. Sobre todo, distinguió entre las artes liberales y las serviles [9] (que llamaba también sucias, *sordidae*). No obstante, modificó de manera considerable el concepto de las artes liberales. Rechazó el criterio negativo de que no exigen trabajo físico y adoptó uno positivo: que requieren mayor grado de inteligencia *(prudentia maior)* o que son de mayor utilidad *(non mediocris utilitas).* Tal interpretación alteraba las intenciones de la división tradicional, creando prácticamente una distinción nueva que por fin permitía reunir todas las «bellas» artes, la arquitectura incluída, bajo el concepto de las artes liberales.

Cicerón aplicó también otra de las antiguas divisiones del arte, la de las artes necesarias para la vida frente a las que sirven para deleitar: *partium ad usum vitae, partium ad oblectationem* [10]. En esta división, las «bellas» artes no tenían cabida entendidas como conjunto; la arquitectura pertenecía a las necesarias, mientras que la pintura, escultura, música y poesía, estaban entre las que producen placer. Pero al menos la poesía, que nunca antes había sido asociada con las artes plásticas, se encontraba ahora situada en el mismo grupo.

A las clasificaciones del arte corrientes en Grecia, Cicerón añadió una propia. Era ésta una clasificación más restringida, que concernía exclusivamente a las bellas artes o, conservando la terminología antigua, a las artes que sirven al placer, a las artes liberales o imitativas. Entre ellas, Cicerón separó dos grupos: las artes que se perciben por los oídos y las artes que se perciben a través de los ojos o, dicho en otros términos, artes de la palabra y artes mudas [11]. En el primer grupo se encontraban la poesía, la oratoria y la música. El gran orador no sólo incluyó la oratoria en el mismo grupo que la poesía, sino que la puso por encima de ella, pues afirmaba que la oratoria está al servicio de la verdad y que aspira a convencer, mientras que la poesía inventa una ficción y sólo pretende gustar. Todas las artes de la palabra, a su vez, las tenía por superiores a las artes mudas ya que las primeras representan tanto almas como cuerpos, mientras que las otras, según creía, sólo representaban los cuerpos.

G. En fin, si las opiniones fundamentales de Cicerón acerca de la belleza y el arte correspondían a la tradición griega universal, otros conceptos suyos estaban más vinculados al estoicismo.

Así, la opinión de Cicerón acerca de la realización de la belleza en el mundo era la siguiente [12]: el mundo es bello hasta tal punto que es imposible pensar en algo más bello. La belleza caracteriza tanto al arte como a la naturaleza; algunas formas y colores en el arte y en la naturaleza sirven exclusivamente a la belleza y al adorno *(ornatus)*.

H. En lo que respecta a la relación entre arte y naturaleza, Cicerón sostenía que las obras de arte, en tanto que obras humanas, no pueden ser más perfectas que la naturaleza [13] pero sí pueden gradualmente mejorar y también escoger y seleccionar lo bello entre lo natural [14].

J. En cuanto a los factores intrínsecamente artísticos [15], Cicerón creía que el arte es, por definición, cuestión de reglas así como de libres impulsos *(liber motus)*, requiriendo habilidad, talento y trabajo. El arte es dirigido por la razón, pero lo realmente grande en este terreno es obra de la inspiración *(adflautus)* [16].

Todas esas ideas derivaban de la escuela estoica media, y fueron divulgadas por Panecio y Posidonio, pudiendo conciliarse fácilmente con las de Platón y Aristóteles, de quienes en parte procedían.

5. *Los conceptos heredados y los nuevos.* Los conceptos estéticos de Cicerón presentados hasta ahora conservaban las doctrinas anteriores, siendo todos, uno por uno conceptos verdaderamente eclécticos. Cicerón no fue, por lo menos en la estética, ecléctico en el sentido de seleccionar él mismo las ideas procedentes de diversas escuelas. Lo que hizo fue asumir dichas ideas una vez seleccionadas. Por otro lado, sus predecesores eclécticos tampoco eligieron en realidad las ideas estéticas, sino que conservaron las que había satisfecho a las grandes escuelas. No se trataba por lo demás de realizar una simple recepción de viejas opiniones acerca de la belleza y el arte sino de intentar rematarlas y completarlas. Sobre todo, se perfeccionó el sistema conceptual; así se realizó una distinción entre belleza y utilidad, entre belleza de la dignidad y belleza de la gracia, entre arte y habilidad y entre las artes plásticas, y de la palabra.

Las ideas estéticas de Cicerón que encontramos en sus obras, no presentan una imagen completa de su acervo filosófico. El escritor no se limitó a las ideas estéticas antes mencionadas, sino que formuló algunas otras más originales, en particular en lo que concierne al proceso creativo y a la experiencia estética.

6. *La idea en la mente del artista.* No hubo en la antigüedad ningún esteta que no se pronunciara sobre la imitación en el arte. Cicerón también habla de *imitatio* y escribe sobre el tema una frase muy particular: Sin duda, « la verdad vence a la imitación» [17] *(sine dubio... vincit imitationem veritas)*. Así que, según Cicerón, no sólo la imitación es distinta a la verdad, sino que, además de esto, es combatida por ella. La frase nos demuestra una vez más cómo los antiguos entendían la imitación: no era ésta para ellos una repetición de la realidad imitada, ni ofrecía ninguna garantía de la verdad, ya que era precisamente una libre representación de la misma. Cicerón dijo también que entre los artistas, los imitadores más típicos son los oradores, y aun éstos sólo pueden imitar los caracteres, pero nunca los objetos. El filósofo escribió también en una ocasión que si el arte contuviera tan sólo la verdad no sería necesario. Además conforme a las ideas de Aristóteles, destacó lo ficticio de la poesía: «¿Qué puede ser tan ficticio como el verso, la escena, las piezas teatrales?» [18] El papel del artista era, para Cicerón, un papel activo: si el artista representa lo que se halla en la realidad, lo hace realizando un selección. No era ésta tampoco una idea nueva, pues ya la había expresado Sócrates, pero Cicerón no se limitó sólo al hecho de asumirla sino que además la completó con otra más avanzada.

Según Cicerón, la actividad del artista no sólo consiste en recoger las formas de la naturaleza sino también de sí mismo, de su propia personalidad; el artista crea

obras a semejanza de las cosas que tiene ante sus ojos, pero también a semejanza de las ideas que anidan en su mente [19]. Y cita el ejemplo de Fidias quien al esculpir su imagen de Zeus, se guiaba por la idea de belleza *(species pulchritudinis)* presente en su propía mente *(ipsius in mente)*.

El arte, además de elementos reales, encierra también elementos ideales, y si dispone de un modelo externo posee también un modelo interno, que está presente en la mente del artista; y si es cierto que éste se sirve de sus experiencias, también lo es que procede a partir de la forma o idea que le son innatas. Los antiguos solían prestar más atención en arte a todo lo que procede de modelos externos. Unos, como Platón, habían puesto en evidencia las semejanzas entre el modelo y la obra de arte, y otros, como Aristóteles, habían subrayado más bien las diferencias. Cicerón, por su parte, señaló lo que en el arte proviene de la mente del artista, iniciando con ello una época nueva.

Al hablar así, Cicerón recurría al pensamiento de Platón, «el gran escritor y maestro», quien a «éstas formas de las cosas llama ideas». El también denominó así las formas presentes en la mente del artista. La teoría de las ideas así como su terminología, las asumió de Platón, lo cual es natural si tomamos en cuenta que estaba vinculado con la Academia platónica y con Antíoco, que había sido su maestro. No obstante, al adaptar la teoría platónica a las necesidades de la estética, Cicerón la modificó radicalmente. Si Platón entendía las ideas en calidad de formas espirituales abstractas, para Cicerón éstas eran unas formas concretas perceptibles. Para entender el arte, que se sirve de imágenes concretas, las ideas abstractas eran muy poco útiles, razón por la que Platón no pudo aprovecharlas en su teoría del arte: el arte quedaba fuera de su sistema idealista. Platón utilizó su concepto de Idea aplicándolo a la teoría de la existencia, pero no a la del arte. El creador del idealismo no fue un idealista en su interpretación del arte, sosteniendo que el hombre se guía por las ideas en el conocimiento científico y en su comportamiento moral, pero no en el terreno de lo artístico. Para Platón el arte se modelaba únicamente con las cosas reales y no con las ideas. Las ideas concretas de Cicerón eran, en cambio, aplicables a la teoría del arte, y permitían una nueva interpretación de la creación artística y una explicación más completa de la obra de arte como tal, que ya abarcaba tanto sus modelos externos como internos. Si Platón concebía la actitud del artista como imitativa y pasiva, Cicerón descubría un elemento activo.

Cicerón no fue el único en presentar este punto de vista. Dión o Filóstrato pensaban de manera semejante, pero empleaban otra terminología, no hablaban de la «idea» sino más bien de la«imagen» presente en la mente del artista.

7. El sentido estético. Cicerón determinó un elemento activo no sólo en los creadores sino también en los receptores del arte, no sólo en la psicología del artista sino también en la del espectador y oyente. Y así lo manifestó al afirmar que el hombre posee un especial sentido *(sensus)* de la belleza y del arte [20]. Gracias a este sentido, el hombre concibe y evalúa el arte y dispone de una capacidad para distinguir en este terreno lo justo de lo erróneo *(recta et prava dijudicare)*. Este pensamiento conlleva una serie de ideas nuevas: el hombre posee una capacidad de evaluar el arte y la belleza [21]; dicha capacidad es de carácter especial, una especie de sentido; sentido por lo demás que es innato en el hombre. No obstante, no nos parece que fuera éste un concepto claramente formulado, como tal, permaneciendo en la ambiguedad si este sentido con el cual evaluamos el arte es distinto a los de la vista y el oído o es idéntico a ellos [22].

Esta opinión de que la experiencia estética se basa en un «sentido» innato al hombre correspondía a aquella otra según la cual la creación artística se basa en la «idea» de belleza, que también es innata. Ambas tesis negaban el carácter pasivo, tanto de

la creación como de la experiencia artística. Ambas distaban además de las posiciones antiguas, y anunciaban las modernas teorías del «sentido artístico» y del «sentido de la belleza», con todas sus ventajas y sus errores.

Cicerón, como muchos de sus predecesores, atribuía sólo al hombre la capacidad de reconocer la belleza y evaluar el arte. Este es el único que, entre los seres vivos, «percibe la belleza, la gracia, la armonía de las partes» tanto en la esfera de las cosas visibles como en la de las intelectuales. Pero el razonamiento de Cicerón llegaba aún más lejos: el hombre ha nacido para contemplar e imitar el mundo *(homo ortus est ad mundum comtemplandum et imitandun)* [23]. Esto, antes de Cicerón sólo lo había dicho Aristóteles.

8. Elogio de los ojos, del oído y de las manos del hombre. Cicerón atribuía las capacidades estéticas exclusivamente al hombre: «ningún otro animal percibe la belleza, la gracia, la armonía de las partes». En cambio, entre los hombres, estas capacidades son comunes, todos las tienen, hasta el *vulgus imperitorum.*

Las capacidades del hombre que le permiten crear el arte son diversas e incluyen tanto al alma como al cuerpo, tanto al intelecto como a los sentidos. Los escritos de Cicerón contienen alabanzas de la mente humana (tan frecuentes en la antigüedad), así como de la vista y del oído [24]. Los ojos juzgan la pintura y la escultura, y juzgan la belleza y la armonía de los colores y de las formas. Asimismo son sorprendentes las capacidades del oído que pueden percibir en el canto o en los instrumentos los intervalos, tonalidades y diversos tipos de voces. Además, hallamos en Cicerón una apología de la mano del hombre «capaz... de pintar, modelar, esculpir y arrancar sonidos de la lira y la flauta [25], gracias a lo cual tenemos «ciudades, murallas, casas y templos».

9. El pluralismo. Una característica de la teoría del arte de Cicerón es el pluralismo. Él sabe que en el arte las formas son innumerables, y cada una de modo diferente, dignas de alabanza: «no pueden ajustarse a las mismas normas y a una sola doctrina esas cosas que difieren entre sí [26]». Esta observación suya concierne tanto a la oratoria como a la escultura y la pintura [27]. Mirón, Policleto o Lisipo esculpían de diversas maneras, el talento de cada uno fue distinto, y no nos gustaría que ninguno de ellos fuera diferente a lo que realmente fueron. Zeuxis, Aglaofonte o Apeles, pintaban a su manera, mas a ninguno de ellos le podemos reprochar nada.

Esta concepción pluralista, normal en los tiempos modernos, necesitó mucho tiempo para afirmarse. En la antigüedad prevalecía la tendencia a buscar un principio único, que fuese común a todos los artistas, a todo tipo de arte y de belleza. Esto se refiere sobre todo a la principal corriente de la estética antigua, iniciada por los pitagóricos y Platón. A ello se oponía el relativismo, representado por los sofistas y los escépticos. Los gérmenes de una tendencia intermedia y pluralista aparecieron en el pensamiento de Aristóteles y se intensificaron en Cicerón.

10. El factor evolutivo y el factor social. La antigüedad —no sólo la clásica, sino también la helenística— interpretaba la belleza y el arte desde el punto de vista ético y metafísico o, a veces, desde un punto de vista puramente descriptivo. Menos frecuente era una perspectiva psicológica y más rara aún una visión sociológica, histórica o epistemológica. Sin embargo, en el pensamiento de Cicerón podemos observar este último punto de vista que, bien es verdad, no figura en su programa ni es producto de una reflexión metodológica.

Cicerón observa, desde una perspectiva histórica, el desarrollo y el avance de las artes, y llega a la conclusión de que diversas formas e ideas esparcidas, con el tiempo, fueron gradualmente fundiéndose hasta formar un arte unificado. Así sucedió con los ritmos, compases y maneras de cantar en la música y con «la invención, la elocución, la disposición, la memoria y la exposición», en el caso de la retórica [28].

Desde una perspectiva sociológica, interpreta Cicerón la influencia de las condiciones sociales sobre el arte, y llega a afirmar que la consideración y el éxito social, constituye un alimento para el arte *(honos alit artes)* [29].

Como teórico de la cognición, Cicerón se daba cuenta de que los problemas de la belleza son más fáciles de comprender que de explicar *(comprehendi quam explanari)* [30]. Asimismo, creía que es posible separar la belleza del bien sólo en el pensamiento y no en la realidad *(cogitationes magis quam re separari)* [31].

11. Sumario. Como vemos, el papel desempeñado por Cicerón en la historia de la estética fue muy diverso: en parte recogió y formuló los conceptos antiguos, y en parte introdujo otros nuevos; ordenó los conceptos existentes, sus definiciones y clasificación, así como realizó una observación psicológica de la creación y de la experiencia estética, de las formas del arte y de su desarrollo. Sería difícil afirmar si las ideas estéticas de Cicerón fueron propiamente suyas o si las había recogido de libros hoy desconocidos. En todo caso, sus conceptos difieren de los generalmente aceptados en su tiempo y contienen una visión nueva de las cuestiones que la antigüedad estaba dispuesta a interpretar conforme a la tradición establecida.

12. Los filósofos y las teorías del arte. Las concepciones de Cicerón, fundadas sobre ideas platónicas, estoicas y peripatéticas, representan la última enunciación de la estética filosófica de la antigüedad antes de Plotino. Sin embargo, en la misma época se desarrollaron las doctrinas epicúreas y escépticas. Todas ellas convivieron a lo largo de la época helenístico-romana, y no sufrieron mayores transformaciones. Las nuevas ideas surgieron más bien en el interior de la misma teoría del arte, en la teoría de la música, en la poética, en la retórica o en la teoría de la arquitectura, escultura y pintura.

Por otro lado, los teóricos del arte pertenecían a escuelas filosóficas; entre los que se distinguieron en la estética de la música, Aristóxeno era peripatético; Heráclides Póntico, académico; Diógenes de Babilonia un estoico y Filodemo un epicúreo. Entre los que se dedicaron a las artes plásticas y a la poética, Máximo de Tiro y Plutarco de Queronea eran eclécticos platónicos, Galeno aristotélico, Panecio y Posidonio, estoicos, Filóstrato, un platónico con rasgos pitagóricos, Horacio epicúreo y Luciano cínico y epicúreo. No obstante, en las disciplinas particulares, la tradición propia solía ser más fuerte que la filosofía, así que muchas tesis eran tratadas independientemente de las posiciones filosóficas. Así, en la poética, eran formalistas tanto Crates de Malos, estoico, como Andrométides, peripatético, ambos combatidos por Filodemo, quien era epicúreo, ya que ambas corrientes eran sus comunes adversarias, incluso en las teorías particulares del arte, especialmente en las correspondientes a la música y la poesía.

K. TEXTOS DE CICERÓN

CICERÓN, *Tusc. disp.* IV 13, 30

1. Sunt enim in corpore praecipua, valetudo, pulchritudo, vires, firmitas, velocitas, sunt item in animo... Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo, sic in animo opinionum iudiciorumque

LA BELLEZA CORPORAL Y LA ESPIRITUAL

1. Pues hay cosas preferentes en el cuerpo, la salud, la belleza, las fuerzas, la firmeza, la rapidez, e igualmente en el alma... Y como hay una cierta figura del cuerpo bien proporcionada en sus miembros con un cierto encanto del color y se la llama belleza, así en el alma se llama belleza a la invariabili-

aequabilitas et constantia cum firmitate quadam et stabilitate virtutem subsequens aut virtutis vim ipsam continens pulchritudo vocatur.

dad y firmeza de las opiniones y juicios, con una cierta firmeza y estabilidad que acompaña a la virtud o contiene la misma esencia de la virtud.

CICERÓN, *De officiis* I 28, 98

2. Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt, sic hoc decorum, quod elucet in vita, movet adprobationem eorum, quibuscum vivitur, ordine et constantia et moderatione dictorum omnium atque factorum.

PULCHRITUDO Y DECORUM

2. Pues como la belleza del cuerpo con una bien proporcionada complexión de los miembros atrae la mirada y agrada por esto mismo, porque todas las partes armonizan entre sí con una cierta belleza, así este decoro que brilla en la vida, obtiene la aprobación de aquellos con los que se vive por el orden, la firmeza y la moderación de todas las palabras y hechos.

CICERÓN, *De finibus* III 5, 18

3. Iam membrorum, id est partium corporis, alia videntur propter eorum usum a natura esse donata, ut manus, crura, pedes, ut ea, quae sunt intus in corpore, quorum utilitas quanta sit, a medicis etiam disputatur, alia autem nullam ob utilitatem quasi ad quendam ornatum, ut cauda pavoni, plumae versicolores columbis, viris mammae atque barba.

LA BELLEZA Y LA UTILIDAD

3. Ya, de los miembros, es decir, de las partes del cuerpo, algunas parecen haber sido dadas por la naturaleza por su utilidad, como las manos, las piernas, los pies y los órganos que están dentro del cuerpo, sobre cuya utilidad, cuán grande es, los médicos aún tratan; en cambio, otras no por ninguna utilidad, sino como un cierto adorno, como la cola al pavo real, las plumas de varios colores a las palomas, las mamas y la barba a los hombres.

CICERÓN, *De oratore* III 45, 179

Haec tantam habent vim, paulum ut immutata cohaerere non possint, tantam pulchritudinem, ut nulla species ne cogitari quidem possit ornatior. Referte nunc animum ad hominum vel etiam ceterarum animantium formam et figuram. Nullam partem corporis sine aliqua necessitate affictam totamque formam quasi perfectam reperietis arte, non casu. Quid in arboribus? In quibus non truncus, non rami, non folia sunt denique nisi ad suam retinendam conservandamque naturam, nusquam tamen est ulla pars nisi venusta. Linquamus naturam artesque videamus... Columnae et templa et porticus sustinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis.

Estas cosas tienen tan gran fuerza que, a la menor alteración, no podrían tener cohesión, y tan gran belleza que ni siquiera podría pensarse un aspecto más bello. Dirigid ahora vuestro pensamiento hacia el hombre o incluso hacia la forma y figura de los demás seres vivos. No descubriréis ninguna parte del cuerpo configurada sin ninguna necesidad y una forma entera perfecta, por así decirlo, conseguida por arte, no por azar. ¿Qué ocurre en los árboles? No hay en ellos tronco, ni ramas, ni hojas, en fin, más que para mantener y conservar su naturaleza, pero no hay parte alguna que no sea bella. Dejemos la naturaleza y veamos las artes... Las columnas sostienen templos y pórticos; sin embargo, no tienen más utilidad que dignidad.

CICERÓN, *De officiis* I 36, 130

4. Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem.

LA BELLA APARIENCIA Y LA DIGNIDAD

4. Ahora bien, como hay dos clases de belleza, en una de las cuales está la gracia y en la otra la dignidad, debemos considerar la gracia como propia de la mujer, la dignidad como propia del hombre.

CICERÓN, *De oratore* III 45, 178

Sed ut in plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata, sic in oratione, ut ea, quae maximam utilitatem in se continerent, plurimum eadem haberent vel dignitatis vel saepe venustatis.

Pero como en la mayoría de las cosas, así en el lenguaje la naturaleza misma ha hecho de un modo extraordinario que lo que contiene en sí la mayor utilidad, tiene eso mismo la mayor dignidad y, a menudo, la mayor gracia.

CICERÓN, *De officiis* II 9, 32

5. Illud ipsum quod honestum decorumque dicimus, quia per se placet animosque omnium natura et specie sua commovet.

LOS VALORES OBJETIVOS

5. Aquello mismo que llamamos virtud y decoro, porque agrada por sí y conmueve las almas de todos por su naturaleza y aspecto.

CICERÓN, *De finibus* II 14, 45

6. Honestum igitur id intellegimus, quod tale est, ut detracta omni utilitate sine ullis praemiis fructibusve per se ipsum possit iure laudari.

6. Así pues, entendemos por honradez lo que es de un modo tal que puede en justicia por sí mismo ser alabado desprovisto de toda utilidad, sin ningún beneficio o ganancia.

CICERÓN, *De oratore* II 7, 30

7. Ars enim earum rerum est, quae sciuntur.

DEFINICIÓN DEL ARTE

7. Pues el arte trata de las cosas que se conocen.

CICERÓN, *Academica* II 7, 22

8. Artium aliud eius modi genus sit, ut tantum modo animo rem cernat, aliud, ut moliatur aliquid et faciat.

TIPOS DE ARTE

8. Una clase de arte es de tal modo que solamente investiga con la mente el asunto, otra es de tal modo que construye y hace algo.

CICERÓN, *De officiis* 42, 150-151

9. Iam de artificiis et quaestibus, qui liberales habendi, qui sordidi sint, haec fere accepimus. Primum improbantur ii quaestus, qui in odia homi-

LAS ARTES LIBERALES Y LAS VULGARES

9. Ahora sobre las profesiones y oficios, unos que deben ser tenidos por liberales, otros por vulgares, hemos pensado, en general, esto: en primer lugar, se desaprueban

num incurrunt, ut portitorum, ut faeneratorum. Inliberales autem et sordidi quaestus mercennariorum omnium, quorum operae, non quorum artes emuntur; est enim in illis ipsa merces auctoramentum servitutis. Sordidi etiam putandi, qui mercantur a mercatoribus, quod statim vendant; nihil enim proficiant, nisi admodum mentiantur, nec vero est quicquam turpius vanitate. Opificesque omnes in sordida arte versantur; nec enim quicquam ingenuum habere potest officina. Minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt voluptatum: „cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores", ut ait Terentius. Adde huc, si placet, unguentarios, saltatores totumque ludum talarium. Quibus autem artibus aut prudentia maior inest aut non mediocris utilitas quaeritur, ut medicina, ut architectura, ut doctrina rerum honestarum, eae sunt iis, quorum ordini conveniunt, honestae.

esos oficios que se atraen el odio de los hombres, como los de los aduaneros y usureros. También son impropios de un hombre libre y vulgares los oficios de todos los asalariados, cuyo trabajo manual se paga y no su habilidad, pues en ellos el salario mismo es pago de su servidumbre. Además, deben considerarse vulgares quienes compran a los mercaderes lo que venden al punto, pues no obtienen ningún beneficio a no ser que mientan mucho, y no hay, en verdad, nada más repugnante que el engaño. Y todos los obreros se dedican a un arte vulgar, pues no puede tener nada noble un taller. Y de ningún modo deben aprobarse las artes que son servidoras del placer: «vendedores de pescado, carniceros, cocineros, choriceros, pescadores», como dice Terencio. Añade a esto, si te parece bien, a los perfumistas, bailarines y todos los actores de espectáculos licenciosos. En cambio, las artes en que hay un mayor grado de inteligencia o en las que no se busca un mediocre provecho, como la medicina, como la arquitectura, como la enseñanza de la honradez, son honorables para aquellos a cuya clase social convienen.

CICERÓN, *De natura deorum* II 59, 148

10. Artes quoque efficimus partim ad usum vitae, partim ad oblectationem necessarias.

LAS ARTES ÚTILES Y LAS RECREATIVAS

10. También creamos las artes precisas en parte para las necesidades de la vida, y en parte para deleitar.

CICERÓN, *De oratore* III 7, 26

11. Et si hoc in quasi mutis artibus est mirandum et tamen verum, quanto admirabilius in oratione et in lingua.

LAS ARTES MUDAS Y LAS ARTES DE LA PALABRA

11. Y si esto debe admirarse en las, por así decirlo, artes mudas y, con todo, es verdadero, cuánto más admirable es en el lenguaje y el discurso.

CICERÓN, *De natura deorum* II 7, 18

12. Atqui certe nihil omnium rerum melius est mundo, nihil praestabilius, nihil pulchrius.

LA BELLEZA DEL MUNDO

12. Pero de todas las cosas nada es, sin duda, mejor que el mundo, nada es más excelente, nada más bello.

CICERÓN, *De natura deorum* I 33, 92

LA SUPERIORIDAD DE LA NATURALEZA SOBRE EL ARTE

13. Nulla ars imitari sollertiam naturae potest.

13. Ningún arte puede imitar la destreza de la naturaleza.

Ib. II 32, 81

[Naturae] sollertiam nulla ars, nulla manus, nemo opifex consequi possit imitando.

La destreza de la naturaleza ningún arte, ninguna mano, ningún artesano, puede lograrla mediante la imitación.

CICERÓN, *De inventione* II 1, 2-3

EL ARTE SELECCIONA LO BELLO DE LA NATURALEZA (ANÉCDOTA DE ZEUXIS)

14. „Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur". Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poëtae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, in corpore uno se reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.

14. «Así pues, presentadme, por favor», dijo «a las más hermosas de esas muchachas, mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdad sea transferida de un modelo viviente a una copia muda». Entonces los crotoniatas por decisión pública reunieron a las muchachas en un lugar y concedieron al pintor la posibilidad de elegir a la que quisiera. Y, efectivamente, él escogió a cinco, cuyos nombres muchos poetas transmitieron a la posteridad, porque eran aprobadas por el juicio de quien debía tener el más verdadero juicio de la belleza. Pues no pensó que todas las cosas que requería para la hermosura pudieran hallarse en un solo cuerpo, porque la naturaleza no ha creado nada perfecto en todas sus partes en un único caso.

CICERÓN, *De oratore* II 35, 150

EL ARTE Y LA DILIGENCIA

15. Inter ingenium quidem et diligentiam perpaullulum loci reliquum est arti. Ars demonstrat tantum, ubi quaeras atque ubi sit illud, quod studeas invenire; reliqua sunt in cura, attentione animi, cogitatione, vigilantia, assiduitate, labore, complectar uno verbo... diligentia; qua una virtute omnes virtutes reliquae continentur.

15. Sin duda, entre talento y diligencia queda un espacio muy pequeño para el arte. El arte muestra tan sólo dónde debes buscar y dónde está aquello que te afanas por encontrar; lo restante está en el cuidado, la atención de la mente, la reflexión, la aplicación, la persistencia, el trabajo, por decirlo en una palabra... la diligencia, única virtud que contiene todas las demás virtudes.

CICERÓN, *Tusc. disp.* I 26, 64

16. Mihi vero ne haec quidem notiora et illustiora carere vi divina videntur, ut ego aut poëtam grave plenumque carmen sine caelesti aliquo mentis instinctu putem fundere aut eloquentiam sine maiore quadam vi fluere abundantem sonantibus verbis uberibusque sententiis.

EL ARTE Y LA DILIGENCIA

16. Para mí, en verdad, tampoco esas cosas más conocidas y más famosas parecen carecer de fuerza divina, de modo que piense yo que un poeta derrama su grave y rico poema sin una celeste inspiración de su mente o que la elocuencia fluye rebosante de sonoras palabras y fecundos pensamientos sin una cierta fuerza superior.

CICERÓN, *De natura deorum* II 66, 167

Nemo igitur vir magnus sine aliquo adflatu divino umquam fuit.

Así pues, ningún hombre ha sido nunca grande sin una cierta inspiración divina.

CICERÓN, *De oratore* III 57, 215

17. Ac sine dubio in omni re vincit imitationem veritas. Sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus.

LA VERDAD EN EL ARTE

17. Y sin duda en todo la verdad vence a la imitación. Pero si la verdad en una acción realiza bastante por sí misma, no tendremos, ciertamente, necesidad del arte.

CICERÓN, *De oratore* II 46, 193

18. Quid potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae?

LO FICTICIO DEL ARTE

18. ¿Qué puede haber tan ficticio como el verso, la escena, las piezas teatrales?

CICERÓN, *Orator* 2, 8

19. Sed ego sic statuo nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur, quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis, quas nominavi, cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus

LA IDEA EN LA MENTE DEL ARTISTA

19. Pero yo opino así, que no hay nada en ninguna especie tan bello que no sea menos bello que aquello de lo que es copia, como un retrato de un rostro, puesto que no es posible percibirlo ni por los ojos, ni por los oídos ni por ningún sentido, sino que sólo lo captamos con el pensamiento y la mente. Así, podemos pensar cosas más hermosas que las estatuas de Fidias, las más perfectas que vemos en su género, y que las pinturas que ya he mencionado. Ciertamente, aquel famoso artista, al hacer la figura de Júpiter o Minerva, no miraba a nadie que servía como modelo, sino que en su propia mente habitaba una extraordinaria idea de la belleza, mirando la cual y clavados los ojos en ella, dirigía su arte y su mano para conseguir su seme-

ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referentur ea, quae sub oculos ipsa ⟨non⟩ cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat ἰδέας ille non intelligendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister, Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri.

janza. Así pues, como en las formas y figuras hay algo perfecto y sobresaliente, a cuya idea intelectual, mediante la imitación, se refieren los objetos que por sí mismos no son visibles a los ojos, así, con la mente vemos la idea de la perfecta elocuencia, con los oídos buscamos su copia. A estas formas de las cosas llama «ideas» aquel eminentísimo autor y maestro no sólo del pensamiento, sino también de la palabra, Platón, y afirma que no nacen y dice que siempre existen y que están contenidas en la razón y la inteligencia.

CICERÓN, *De oratore* III 50, 159

EL SENTIDO ESTÉTICO

20. Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava, diiudicant; idque cum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intellegentiam a natura minus habent instrumenti, tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum vocumque iudicio, quod ea sunt in communibus infixa sensibus nec earum rerum quemquam funditus natura esse voluit expertem.

20. Pues todos, por una especie de sentido tácito, sin ningún arte ni razonamiento juzgan lo que es justo o erróneo en las artes y ciencias, y no sólo lo hacen en las pinturas, estatuas y demás obras para cuya comprensión tienen menos instrumentos por naturaleza, sino que especialmente muestran mucho más esa facultad en el juicio de las palabras, ritmos y sonidos, porque éstos están grabados en nuestros sentidos comunes y no quiso la naturaleza que nadie estuviera totalmente privado de ellos.

CICERÓN, *De officiis* I 4, 14

21. Nec vero illa parva vis naturae est rationisque, quod unum hoc animal sentit, quid sit ordo, quid sit quod deceat in factis dictisque, qui modus. Itaque eorum ipsorum, quae aspectu sentiuntur, nullum aliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientiam partium sentit; quam similitudinem natura ratioque ab oculis ad animum transferens multo etiam magis pulchritudinem, constantiam, ordinem in consiliis factisque conservanda putat.

21. Y no es, en verdad, pequeña aquella fuerza de la naturaleza y la razón, porque éste es el único animal que percibe qué es el orden, qué es lo que conviene en los hechos y los dichos, qué es la moderación. Así pues, de las mismas cosas que se perciben por la vista, ningún otro animal percibe la belleza, la gracia, la armonía de las partes, y la naturaleza y la razón, trasladando esa similitud de los ojos al alma, piensan que aún más deben ser mantenidas la belleza, la firmeza, el orden en los pensamientos y los hechos.

CICERÓN, *Orator* 55, 183

LOS SENTIDOS Y LA RAZÓN

22. Esse ergo in oratione numerum quendam non est difficile cognoscere.

22. Así pues, no es difícil reconocer que hay en la prosa un cierto ritmo. Pues lo juz-

Iudicat enim sensus... Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit, quod acciderit. Ita notatio naturae et animadversio peperit artem.

gan los sentidos... En efecto, el verso en sí no es reconocido por la razón, sino por la naturaleza y los sentidos; la razón, después de medirlo, nos ha enseñado qué ha sucedido. Así, la observación y la investigación de la naturaleza han dado a luz un arte.

CICERÓN, *Orator* 60, 203

In versibus...modum notat ars, sed aures ipsae tacito sensu eum sine arte definiunt.

En los versos... el arte señala el ritmo, pero los mismos oídos, sin arte, con un sentido tácito, demarcan sus límites.

CICERÓN, *Orator* 49, 162

Sed quia rerum verborumque iudicium in prudentia est, vocum autem et numerorum aures sunt iudices, et quod illa ad intellegentiam referuntur, haec ad voluptatem, in illis ratio invenit, in his sensus artem.

Pero como el juicio de las acciones y las palabras está en el discernimiento mientras que los oídos son los jueces de los sonidos y ritmos, y como aquello se refiere a la inteligencia, y esto al placer, en aquello el arte lo descubre la razón, en esto los sentidos.

CICERÓN, *Orator* 53, 178

Poëticae versus inventus est terminatione aurium, observatione prudentium.

En poesía el verso fue descubierto por la limitación marcada por el oído y por la observación de los inteligentes.

CICERÓN, *De natura deorum* II 14, 37

23. Ipse autem homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum.

23. Pero el hombre mismo ha nacido para contemplar e imitar el mundo.

CICERÓN, *De natura deorum* II 48, 145

APOLOGÍA DE LOS OJOS Y DEL OÍDO

24. Omnisque sensus hominum multo antecellit sensibus bestiarum. Primum enim oculi in iis artibus, quarum iudicium est oculorum, in pictis, fictis caelatisque formis, in corporum etiam motione atque gestu multa cernunt subtilius; colorum etiam et figurarum [tum] venustatem atque ordinem et, ut ita dicam, decentiam oculi iudicant, atque etiam alia maiora. Nam et virtutes et vitia cognoscunt; iratum propitium, laetantem, dolentem, fortem ignavum, audacem timidumque cognoscunt. Auriumque item est admirabile quoddam artificiosumque iudicium, quo iudicatur et in vocis et in tibiarum nervorumque cantibus va-

24. Y todos los sentidos de los hombres aventajan con mucho a los sentidos de las fieras. En efecto, en primer lugar los ojos perciben muchas cosas con mayor agudeza en esas artes cuyo juicio depende de la vista: en las formas pintadas, modeladas y cinceladas, y también en el movimiento de los cuerpos y el gesto, también los ojos juzgan la gracia de los colores y de las figuras, su orden y, por así decir, su conveniencia, y aún otras cosas mayores. Pues conocen las virtudes y los vicios: conocen al irascible y al indulgente, al alegre y al triste, al fuerte y al indolente, al osado y al temeroso. Asimismo es admirable un cierto e ingenioso discernimiento propio de los oídos, por el cual se discierne en los sonidos de la voz y de los instrumentos de vien-

rietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera permulta: canorum fuscum, leve asperum, grave acutum, flexibile durum, quae hominum solum auribus iudicantur.

to y de cuerda la variedad de las tonalidades, los intervalos, el carácter distintivo y las muy numerosas clases de voz: sonora y sorda, suave y áspera, grave y aguda, flexible y dura, cosas que sólo disciernen los oídos de los hombres.

CICERÓN, *De natura deorum* II 60, 150

APOLOGÍA DE LAS MANOS

25. Itaque ad pingendum, ad fingendum, ad scalpendum, ad nervorum eliciendos sonos ac tibiarum apta manus est admotione digitorum. Atque haec oblectationis; illa necessitatis, cultus dico agrorum extructionesque tectorum, tegumenta corporum vel texta vel suta omnemque fabricam aeris et ferri; ex quo intellegitur ad inventa animo, percepta sensibus adhibitis opificum manibus omnia nos consecutos, ut tecti, ut vestiti, ut salvi esse possemus, urbes, muros, domicilia, delubra haberemus.

25. Así pues, la mano es capaz, por la aplicación de los dedos, de pintar, modelar, esculpir y arrancar sonidos de la lira y la flauta. Y esto se hace por distracción, aquello por necesidad, me refiero al cultivo de los campos y la construcción de edificios, los vestidos, tejidos o cosidos, y todo el trabajo del bronce y del hierro; a partir de esto se comprende que hemos conseguido todo aplicando las manos de los artesanos a lo descubierto por la mente y a lo percibido por los sentidos, de modo que podamos estar protegidos, vestidos, a salvo, y tengamos ciudades, murallas, casas y templos.

CICERÓN, *De oratore* III 9, 34

LA MULTIPLICIDAD DE LAS FORMAS EN EL ARTE

26. Nonne fore, ut, quot oratores, totidem paene reperiantur genera dicendi? Ex qua mea disputatione forsitan occurrat illud, si paene innumerabiles sint quasi formae figuraeque dicendi, specie dispares, genere laudabiles, non posse ea, quae inter se discrepant, iisdem praeceptis atque una institutione formari.

26. ¿No es verdad que, cuantos oradores, se podrían encontrar casi tantas formas de elocuencia? Quizá a partir de mi examen te venga al pensamiento que, si son casi innumerables, por así decir, las formas y figuras de la elocuencia, diferentes en su aspecto, loables en su género, no puedan ajustarse a las mismas normas y a una sola doctrina esas cosas que difieren entre sí.

CICERÓN, *Pro Archia poeta* 1, 2

26a. Omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur.

26a. Todas las artes que conciernen a la humanidad tienen un cierto vínculo común y se mantienen unidas entre sí por una especie de afinidad.

CICERÓN, *De oratore* III 7, 26

27. At hoc idem, quod est in naturis rerum, transferri potest etiam ad artes. Una fingendi est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Polyclitus, Lysippus; qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen, ut neminem sui velis esse dissimilem. Una est ars ratioque picturae, dissimilimique tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles; neque eorum quisquam est, cui quidquam in arte sua deesse videatur.

27. Pero esto mismo, que está en la naturaleza de las cosas, puede transferirse también a las artes. Uno solo es el arte de esculpir, en el que destacaron Mirón, Policleto, Lisipo; todos ellos fueron diferentes entre sí, pero de modo que no querrías que ninguno fuera diferente de sí mismo. Uno solo es el arte y método de la pintura, y, sin embargo, fueron diferentes entre sí Zeuxis, Aglaofonte, Apeles, y no hay ninguno de ellos al que parezca faltar algo en su arte.

CICERÓN, *De oratore* I 42, 187

28. Omnia fere, quae sunt conclusa nunc artibus, dispersa et dissipata quondam fuerunt; ut in musicis numeri et voces et modi; ...in grammaticis poëtarum pertractatio, historiarum cognitio, verborum interpretatio, pronuntiandi quidam sonus; in hac denique ipsa ratione dicendi excogitare, ornare, disponere, meminisse, agere ignota quondam omnibus et diffusa late videbantur.

EL DESARROLLO DE LAS ARTES

28. Casi todos los elementos que ahora están incluidos en las artes, antaño estuvieron dispersos y diseminados, como en la música los ritmos, los sonidos y los compases...: en la literatura el estudio de los poetas, el conocimiento de las historias, la interpretación de las palabras, la entonación al pronunciarlas; finalmente, en esta misma ciencia de la oratoria, parecían antaño elementos desconocidos para todos y muy esparcidos la invención, la elocución, la disposición, la memoria y la exposición.

CICERÓN, *Tusc., disp.* I 2, 4

29. Honos alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria, iacentque ea semper, quae apud quosque improbantur.

LAS CONDICIONES SOCIALES DEL ARTE

29. La consideración alimenta las artes y todos los hombres son impulsados al estudio por el deseo de gloria, y siempre se mira con indiferencia lo que es desaprobado entre todos.

CICERÓN, *De officiis* I 27, 94

30. Qualis autem differentia sit honesti et decori, facilius intelleg quam explanari potest.

OBSERVACIONES METODOLÓGICAS

30. Pero cuál sea la diferencia entre honestidad y propiedad, se puede comprender más fácilmente que explicar.

CICERÓN, *De officiis* I 27, 95

31. Est enim quiddam, idque intel legitur in omni virtute, quod deceat quod cogitatione magis a virtut potest quam re separari. Ut venus tas et pulchritudo corporis secerni no potest a valetudine, sic hoc, de qu loquimur, decorum totum illud quider est cum virtute confusum, sed ment et cogitatione distinguitur.

31. En efecto, hay algo y esto se aprecia en toda virtud, que es apropiado, y esto puede ser separado de la virtud más en la teoría que en la práctica. Como la hermosura y la belleza del cuerpo no pueden separarse de la salud, así esa propiedad de la que estamos hablando está, sin duda, toda ella confundida con la virtud, pero se distingue por la razón y la reflexión.

7. La estética de la música

a) La música del helenismo

I. El arte griego arcaico se basaba en cánones no escritos, pero obligatorios, y era un arte racional y objetivo que no buscaba el esplendor ni la originalidad sino sólo la perfección. Platón exigía que tal arte fuese cultivado siempre, y exclusivamente, que los artistas creasen sólo sus variantes, sin introducir formas ni principios nuevos. Sin embargo, ya durante su vida, la escultura y la pintura se dirigieron hacia el impresionismo y el subjetivismo. También en la poesía se produjo un cambio parecido, según lo atestiguan las tragedias de Eurípides. Hasta la música, a pesar de su carácter ritual y su conservadurismo, sufrió una transformación ya a mediados del siglo V. Tanto Platón como Plutarco consideraban esa fecha como comienzo de la «decadencia de la música».

Los griegos asociaban el cambio de orientación en la historia de la música [a] con los nombres de Melanípides, del citarista Frínico de Mitilene (mediados del siglo V) y de su discípulo Timoteo de Mileto. Estos músicos trabajaron principalmente en Atenas en los siglos V y IV, habían abandonado la sencillez de la escuela de Terpandro [1] y pasaron a un nuevo tipo de composición, en el cual la melodía predominaba sobre el ritmo [2]; composición por lo demás de tonalidad y ritmo variados, de efectos inesperados de singulares contrastes, de modulaciones refinadas y con un considerable empleo del cromatismo, con todo el coro ejecutando el *nomos*.

El historiador de la música Abert comparó a Timoteo con Ricardo Wagner, ya que los cambios que había introducido en la música griega fueron muy significativos. Timoteo rompió con el canon y con la inmutabilidad de las formas, dando origen a la composición individual. Terminó así el antiguo anonimato del arte; los artistas empezaron a caracterizarse por un estilo personal. Asimismo cambió la reacción de los oyentes: las obras musicales provocaban ahora aplausos desconocidos anteriormente.

La música del siglo V abandonó las formas canónicas para asumir formas individuales, pasando de las más simples a otras más complejas. Plutarco escribe que es-

[a] Otros estudios sobre la historia de la música antigua: R. Westphal, *Harmonik und Melopoie der Griechen*, 1863. *Geschichte der alten u. der mittelalterlichen Musik*, 1864. Th. Gerold, *La musique des origines à nos jours*, 1936. *The New Oxford History of Musik*, tomo I: *Ancient and Oriental Musik*, 1955. F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 2 tomos, pp. 1875-81. Véase K. v. Jan, *Musici auctores Graeci*, 1895.

pecialmente la aulética se desarrollaba de «las formas sencillas a las más elaboradas». Al mismo tiempo, la música adquiría formas libres. Dionisio de Halicarnaso escribió que los músicos «al mezclar en una misma composición las tonalidades dóricas, frigias, lidias, y las escalas diatónicas, cromáticas y enarmónicas, se permitían una libertad inadmisible en el arte». Al mismo tiempo la música instrumental vino a asumir el papel y la importancia que antes pertenecían a la música vocal. Los conservadores se quejaban de que los flautistas no querían retirarse a un segundo plano, detrás del coro, como solía ocurrir antaño, afirmando que «la música había otorgado la posición de mayor relieve al coro» y exigiendo que «la flauta se quedara atrás, ya que tenía un papel subordinado». Las consecuencias de esa transformación, una de las más importantes, se revelaron más tarde: la música, al vincularse con los instrumentos, se separó de la poesía y, de lo que primitivamente había sido un solo arte, nacieron dos artes independientes. Por un lado, surgió la música puramente instrumental y, por otro, la poesía destinada a ser leída y no, como antes, a ser cantada o recitada y escuchada. «El canto del poeta» quedaba sólo como una metáfora.

II. Los romanos ni eran muy amantes de la música ni tampoco se mostraban muy dotados para ella. Una melodía sin palabras o que no iba acompañada de un espectáculo, no les parecía atractiva. En sus teatros, bajo el nombre de canto *(canticum)*, se daban recitaciones y pantomimas. Esta era la situación a principios de la época romana. Con el tiempo se produjo un cambio, y Roma se dejó influir por la música griega e incluso por la oriental. Livio nos dice que en el año 187 a. de J. C., hubo en Roma una especie de invasión de música de oriente. Los conservadores trataron de combatirla hasta tal punto que en el 115 lograron la prohibición oficial de todo instrumento que no fuera la corta flauta latina. Pero nadie hizo caso a la prohibición. Cicerón buscaba una relación entre las nuevas formas musicales y la decadencia de las costumbres y condenaba la cada vez más corriente sofisticación de la música.

En la época de los Césares, la vida musical ocupó un puesto de mayor relevancia en la vida pública y privada de Roma. Y de inmediato adquirió dimensiones grandiosas. Otro tanto ocurrió en Alejandría donde se daban conciertos con enormes coros y orquestas. En los tiempos de Ptolomeo Filadelfo, en las procesiones dionisíacas participaban trescientos cantores y trescientas cítaras. Pero Roma sobrepasó a Alejandría: en sus teatros actuaban conjuntos de cientos de cantores, centenares de ejecutantes daban conciertos a millares de oyentes.

Mientras que los romanos más antiguos se limitaban a presenciar las danzas de los esclavos, a partir de los Gracos, y en contra de los tradicionalistas, se abrieron escuelas de canto y de danza. Los Césares, cuyos gustos estaban más próximos a los del pueblo que a los de la aristocracia, apoyaban la música y muchos de ellos sabían cantar y tañer un instrumento. El arte de cantar y tañer se consideró como un adorno en las mujeres. De Grecia vino la costumbre de acompañar con música las comidas.

Los virtuosos eran adorados por el público, hacían *tournées* por todo el Imperio, y muchos eran mantenidos por la corte imperial. Se les remuneraba generosamente y se les dedicaban estatuas. El citarista Menécrates recibió de Nerón un palacio y Marco Aurelio puso una guardia de honor delante de la casa de Anáxeno y le entregó la contribución de cuatro ciudades conquistadas. Según Estrabón, Anáxeno recibió en su ciudad una dignidad religiosa y una lápida, en cuya inscripción se le comparaba con los dioses. La información acerca de la música en Roma ha de limitarse a la de las costumbres, ya que los romanos, a pesar de su admiración por ella, no avanzaron en su desarrollo.

En Grecia tampoco observamos progresos en este campo. Sin embargo, el mo-

desto desarrollo de la creación musical fue acompañado de un esplendoroso desarrollo de su teoría y de su historia. Todo lo que sabemos del creativo período helénico se lo debemos a los historiadores de la era helenística, que no fue en sí misma nada creadora, pero que mostró un gran afán investigador.

b) La teoría de la música

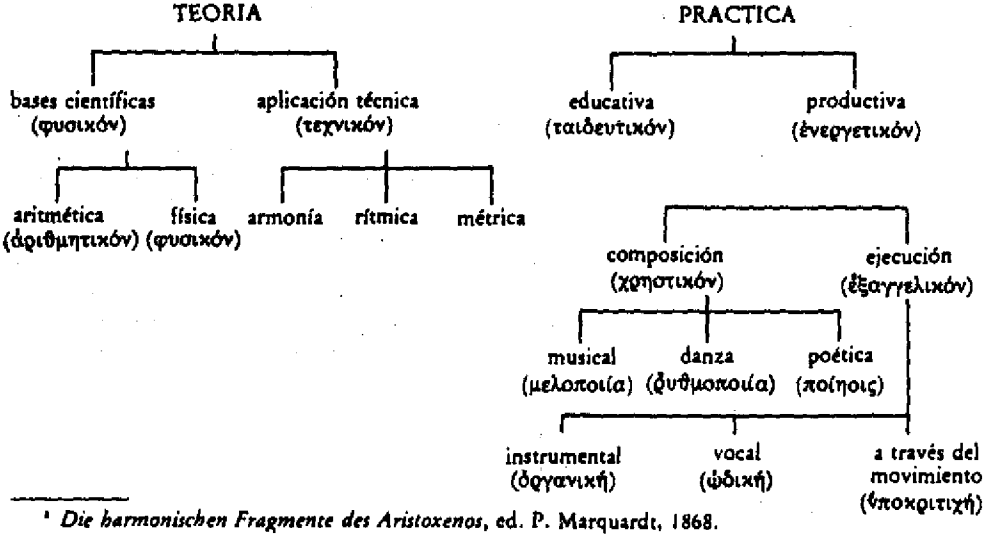
1. La polisemia de la palabra música. La palabra «música», cuya etimología proviene de las Musas, primitivamente designaba toda actividad y arte que quedaban bajo su protección. Muy pronto, el término quedó reducido al arte de los sonidos. En la época del helenismo, la acepción primitiva de la palabra se empleaba sólo metafóricamente.

La voz μουσική *(musike)* era una abreviación de μουσική τέχνη *(musike techne)*, es decir, el arte musical, y conservando la polisemia del nombre griego del «arte», que abarcaba tanto la teoría como la práctica, designaba no sólo la música en el sentido moderno de la palabra, sino también la teoría de la música, no sólo la habilidad de interpretar los ritmos sino también el proceso mismo de ejecución.

Por esta razón escribe Sexto Empírico que la palabra «música» tenía en la antigüedad un triple sentido[3]: 1. significaba la ciencia de los sonidos y del ritmo, o sea, la teoría de la música, como diríamos hoy; 2. designaba la maestría en el arte de cantar o tañer los instrumentos, en producir sonidos y ritmos así como el producto de esta maestría, es decir, una obra musical; 3. la voz «música» denominaba, en su sentido primitivo, que iba desapareciendo, toda obra artística en su sentido más vasto, incluídas la pintura y la poesía.

2. El alcance de la teoría de la música. Los conocimientos de los antiguos acerca de la música eran muy amplios, tanto más cuanto que incluían sus fundamentos matemáticos y ópticos, así como la teoría de la danza y en parte también de la poesía. La obra de Aristoxeno [a] indica que ya a principios del helenismo, tres siglos antes de Cristo, la ciencia de la música abarcaba diversos elementos.

LA CIENCIA DE LA MÚSICA



[a] *Die harmonischen Fragmente des Aristoxenos*, ed. P. Marquardt, 1868.

Como vemos, la ciencia de la música se dividía en teórica y práctica. La parte teórica abarcaba las bases científicas y su aplicación técnica, y dichas bases eran en parte aritméticas y en parte físicas. Su aplicación contenía la armonía, la rítmica y la métrica.

La parte práctica se dividía en educativa y productiva. La sección productiva, que era la de mayor importancia y la más desarrollada, era subdividida en dos partes: composición y ejecución. La composición, a su vez, se dividía en la parte musical, en el sentido moderno de la palabra, la parte de la danza, y finalmente poética. De manera semejante se dividía también la ejecución: ejecución con instrumentos, con la voz humana y con los movimientos del cuerpo, como en el caso del actor o danzante [a].

3. *La tradición de los pitagóricos, de Platón y de Aristóteles.* La mayor influencia sobre la actitud de los griegos hacia la música la ejercieron los pitagóricos [b], quienes fueron los primeros en ocuparse de su teoría. Su interpretación de la música se caracteriza por dos rasgos particulares. En primer lugar, es una interpretación matemática. Tras sus meditaciones matemático-acústicas, llegaron a la convicción de que la armonía es cuestión de proporción y número. Plutarco lo formuló diciendo que Pitágoras «negaba que se pudiera juzgar la música a través de los sentidos, pues decía que su valor había que captarlo con la mente» [4].

Además, los pitagóricos iniciaron la teoría ética de la música. Desarrollando la convicción corriente en Grecia, de que la música no es tan sólo una diversión, sino también un estímulo del bien [5], afirmaban que el ritmo y la tonalidad afectan a la actitud moral del hombre y a su voluntad, paralizándola o excitándola, y que pueden sacar al hombre de su estado normal, llevándolo a la locura o, vice-versa, calmando, eliminando los trastornos psíquicos, por sus poderes terapéuticos que, al decir de los griegos, afectan al «ethos» humano.

El entendimiento ético de la música, iniciado por los pitagóricos, fue desarrollado por Damón [c] y por Platón [d]. Desde el principio, había dos corrientes entre los pitagóricos. Unos querían tratar la música de manera puramente teórica, igual que la astronomía, mientras que los otros se ocupaban de su influencia ética. Platón fue partidario de esta segunda corriente, que podemos considerar como una tendencia pitagórico-platónica.

La interpretación ética de la música tiene fácil explicación: una de sus razones era la extraordinaria excitabilidad de los griegos frente a la música, frecuente, por otro lado, en pueblos que se encuentran en las primeras etapas de la cultura. Este fenómeno originó que la teoría de la música se ocupara de sus efectos morales más que de los estéticos. En cambio, la convicción de que la música está basada en las mismas leyes matemáticas de armonía que el universo, otorgó a la teoría griega de la música un carácter místico y metafísico. Este legado pitagórico-platónico, en parte metafísico, en parte moral-educativo, pasó a la era helenística, aunque también pasara a dicho período la corriente de oposición a esta teoría iniciada con los sofistas. Estos sostenían que la música no tiene otra función que la de proporcionar placer, y su doctrina constituía un fuerte ataque a una concepción del arte que pretendía por su mediación conocer el cosmos y perfeccionar el espíritu de los hombres. Tanto la tesis metafísico-ética como su crítica fueron conservadas por el helenismo, épo-

---

[a] La complejidad de aquella ciencia musical nos fue transmitida por Aristoxeno y catalogada hace 100 años por P. Marquardt, al publicar su obra.

[b] Véase los trabajos ya citados de Frank y Schäfke.

[c] Véase los trabajos ya citados de Schäfke y Koller.

[d] J. Regner, *Platos Musiktheorie*, Diss. Halle, 1923.

ca en la que, al mismo tiempo, se realizaron estudios de carácter particular sobre la música, estudios empíricos y ya libres de premisas metafísicas y éticas, efectuados por científicos que se reclutaban en todas las escuelas filosóficas de entonces, especialmente en la peripatética.

4. Los «problemas». De la escuela peripatética salieron los *Problemas* [5], atribuídos anteriormente al mismo Aristóteles. El libro no es en realidad obra suya, pero sí se notan en él sus influencias, ya que en las cuestiones principales se aplica su método científico. Por lo menos, once de sus capítulos conciernen a la teoría de la música, y los problemas que se desarrollan en ellos son en parte similares a los planteados por la estética moderna. No obstante, las soluciones son tradicionales, típicas del mundo antiguo.

Por ejemplo, en los *Problemas* 34, 35a y 41, donde se plantea ¿cuándo los sonidos son armónicos y alegran el oído?, se responde: cuando existe entre ellos una sencilla relación numérica; respuesta pitagórica, generalmente aceptada entre los griegos.

En el *Problema*, 38: ¿por qué los ritmos, melodías y armonías causan placer?, se viene a contestar: es, en parte, este placer de carácter natural e innato, y siendo en parte también producto de la costumbre, tiene su origen en el número, en el equilibrio, en el orden y en la proporción, que son cosas agradables por naturaleza [6]. Hay en esta respuesta un elemento nuevo, el de costumbre, pero también se incluyen los viejos motivos pitagóricos de orden y proporción, en tanto que fuentes de belleza y alegría.

Problemas, 27 y 29: ¿Cómo la música, incluso sin palabras, puede expresar caracteres? Porque —según se nos dice— concebimos en ella el movimiento, en el movimiento la acción y en la acción, el carácter. —También en esta contestación se manifiesta la vieja teoría del «ethos» en la música.

Problemas, 33 y 37: ¿Por qué una voz grave nos es más agradable que una aguda y sutil? Contestación: porque percibimos la voz sutil y aguda como una manifestación de la debilidad del hombre. —También en esta respuesta resuenan los viejos ecos de la teoría del «ethos» en la música.

Problema, 10: ¿Por qué la voz humana proporciona un placer mayor que los instrumentos, y este placer disminuye cuando el canto carece de palabras? Respuesta a este problema: porque donde estén las palabras, el placer proporcionado por la armonía se une al proporcionado además por la imitación. Esta es ya una respuesta propiamente aristotélica, e introduce el concepto de «mimesis» en una interpretación típica del Estagirita.

Problemas, 5 y 40: ¿Por qué gozamos de más placer al escuchar un canto conocido que al escuchar uno desconocido? Porque en este caso —se nos viene a asegurar— se produce además el placer del reconocimiento, y porque la comprensión de una canción de melodía y ritmos conocidos exige menor esfuerzo al que le escucha. —Esta observación, que es antiquísima, la encontramos ya en Homero, mas en su explicación, que recurre al «placer del reconocimiento», introduce un concepto plenamente aristotélico.

En resumen, los *Problemas* constituyen un fehaciente testimonio de cuán popular y duradera fue en Grecia la interpretación de la música introducida por los pitagóricos, con su entendimiento numérico de la armonía, los motivos del orden, de la expresión y del «ethos». No obstante estas doctrinas iban unidas a algunas ideas de Aristóteles, especialmente, como dijimos, con su peculiar teoría de la imitación.

---

[5] C. Stumpf, *Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*, en «Abhandlungen der Berliner Akademie», 1896.

5. *Teofrasto y Aristóxeno.* Teofrasto, destacado discípulo de Aristóteles, e investigador entregado en mayor medida que su maestro a las cuestiones técnicas y de carácter particular, a quien el Estagirita reprochaba por lo visto «un exceso de claridad», se dedicó con intensidad a las cuestiones de estética y a la teoría del arte. Aparte de una *Poética,* y de sus tratados *Sobre el estilo, Sobre la comedia, Sobre lo cómico* y *Sobre el entusiasmo,* es autor de una *Harmónica* y de una disertación *Sobre la música.* Los fragmentos de sus obras concernientes a la musicología que han llegado a nuestros tiempos, nos dicen que Teofrasto explicaba que los efectos de la música se fundan sobre las tres emociones que aquélla suscita: la tristeza, el deleite y el entusiasmo. Según su opinión, la música provoca una liberación mitigando estas emociones, y por lo mismo impide que éstas tengan efectos negativos. Teofrasto conserva así la vieja actitud griega hacia la música, pero matizándola conforme a la prudente interpretación de Aristóteles.

Quien más méritos obtuvo en la teoría de la música fue también otro discípulo del Estagirita, Aristóxeno de Tarento. Entre sus numerosas obras (Suidas menciona 453 libros de este autor), las de mayor importancia estaban dedicadas precisamente a dicha teoría. Se han conservado tres libros de su *Harmónica,* así como unos fragmentos que tratan sobre la música, provenientes de la *Introducción a la armonía* (en Cleónides) y de las *Misceláneas de los convites* (en Plutarco). En transcripciones posteriores se conocen sus *Elementos de rítmica.* Los antiguos, conscientes de su papel en este campo, le dieron el apodo de «el músico». Cicerón llegó a comparar el papel desempeñado por él en la historia de la música con el de Arquímedes en la historia de las matemáticas. Las noticias históricas referidas por Aristóxeno hicieron de él uno de los informadores principales acerca de la música antigua, mientras que sus propias investigaciones en este campo no pierden su actualidad al cabo de dos mil años.

Aristóxeno fue discípulo de Aristóteles, pero también de los pitagóricos expertos en acústica. Estudió tanto los problemas técnicos de la música como sus aspectos filosóficos. Fue partidario de la vieja música sencilla, y admiraba a los músicos que «desprecian la polifonía y la diversidad». Se oponía a los innovadores. «Somos —escribió— como los habitantes de Paestum, que antaño eran helenos, pero que, contagiados de la barbarie, se convirtieron en romanos». Conservó las doctrinas tradicionales acerca del «ethos» de la música y de sus efectos morales, educativos y terapéuticos, y escribió que «los antiguos griegos tenían razón al atribuir a la música un valor educativo».

6. *La corriente pitagórica y la aristoxénica.* La novedad y la importancia histórica de Aristóxeno se deben a sus investigaciones empíricas sobre la música, y, entre otros, a sus estudios psicológicos, fundamentando la razón de su importancia al partir de la premisa de que hay que contar más con el acto del juicio que no con lo juzgado.

Aristóxeno se encontró en su tiempo con unas opiniones sobre la música muy divergentes entre sí, pues si unas afirmaban que ésta era una potencia de carácter moral, para otros no era más que un «cosquilleo de los oídos». Además, conforme a los pitagóricos, la música tenía un sólido fundamento matemático, mientras que Demócrito y los sofistas sostenían que se relacionaba tan sólo con los sentidos.

Aristóxeno no se solidarizó totalmente con ninguna de las teorías preexistentes, sino que recogió una parte de cada una de ellas. Así incluyó en su concepto ciertos motivos pitagóricos, subrayando al mismo tiempo los elementos sensoriales de la música, y escribiendo que «la exactitud de la percepción sensorial es una exigencia casi fundamental [8]», y que el conocimiento de la música se fundamenta en dos co-

sas: la percepción y la memoria [9]. Por esta razón, en la teoría posterior de la música se opondrían dos corrientes, la pitagórica y la aristoxénica.

Ambas representan en todo caso una concepción «ética» de la música, y la diferencia entre ellas estriba en el hecho de que la primera la interpreta metafísica y místicamente, vinculando la armonía musical con el cosmos y atribuyendo a la música poderes especiales y una inequiparable capacidad de afectar el alma, mientras que la corriente aristoxénica trató de investigar la influencia de la música en términos positivistas, desde el punto de vista psicológico y médico. La diferencia entre los pitagóricos y los partidarios de Aristóxeno reside no tanto en su interpretación de la música como en los métodos aplicados para su investigación.

A partir de entonces, la mayor parte de los teóricos de la música se pondría —conforme al espíritu del tiempo— del lado de Aristóxeno, aunque con cierta tendencia al compromiso respecto a las posturas pitagóricas. Había entre ellos también algunos estoicos, entre los cuales Diógenes de Babilonia fue el que más se dedicó al estudio de la música. Durante cierto tiempo fue famosa su obra *Sobre la música*, en la que se exaltan el poder y utilidad de la música en el culto y en la educación, en la guerra y en el ocio, en la acción y el pensamiento, poniendo de relieve su valor no sólo moral, sino también epistemológico. Posteriormente, el representante más importante de esta corriente fue Arístides Quintiliano, autor de los *Tres libros sobre la música* [a].

7. *El estudio del «Ethos»*. La antigua doctrina griega del «ethos de la música [10]» constituye un elemento importante en la teoría general, interpretaciones pitagóricas y aristoxénica incluídas. Desarrollada [b] cada vez más detalladamente, no se limitaba a sostener la vieja tesis de conjunto sobre la influencia de la música en el carácter (*ethos*) sino que también señalaba sus diversas formas, contraponiendo las que tenían efectos positivos a las que producían efectos negativos. En cada pueblo griego, la música poseía una tonalidad diferente: la dórida era muy austera, a diferencia de la jónica, de carácter melífluo. La música oriental de Frigia y Lidia distaba mucho de la música genuinamente griega, sobre todo, de la dórica. Las diferencias más llamativas para los griegos aparecían precisamente en el contraste entre la austera música dórica y la apasionada y excitante música frigia. La primera era de tonos profundos y bajos (*hypata*), mientras que la tonalidad de la segunda era muy alta. También empleaban instrumentos distintos, la dórica la cítara, y la frigia la flauta. La primera se utilizaba en el culto de Apolo, mientras que la segunda pertenecía a Dionisos, a Cibeles y al culto de los muertos. La dórica era para los griegos la música nacional, mientras que la frigia era una música exótica.

La penetración en Grecia de esta música frigia, tan distinta a la cultivada hasta el momento, fue para los griegos un choque que probablemente originó el surgimiento de toda una teoría sobre los diversos «ethos» de la música. Los griegos atribuían a su música un poder reconstituyente y tranquilizante, mientras que a la nueva música extranjera la consideraban como excitante, abrumadora y orgiástica. Los tradicionalistas —Platón en particular— atribuían a la primera un «ethos» positivo y a la segunda, en cambio, uno negativo, y admitían tan sólo la vieja tonalidad dórica censurando la frigia.

---

[a] *Arístides Quintilianus*, ed. A. Jahn. Bien conservados se encuentran asimismo los textos concernientes a la música de la antigüedad tardía de: Plutarco, *De música*, *De la musique*, ed. H. Weil y Th. Reinach, 1900, y de Tolomeo, *Harmónica* (ed. J. Düring, Göteborg, 1930). Sobre el entendimiento de la música en la última fase de la antigüedad: G. Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs— und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, 1932, así como el ya citado libro de Schäfke.

[b] H. Abert, *Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik*, 1899.

Entre estos dos extremos, los griegos advirtieron varias tonalidades intermedias: la tonalidad de la épica eolia (que, dada su afinidad con la dórica, llamaban hipodórica), la tonalidad de la lírica jónica (que, dada su afinidad con la frigia, llamaban hipofrigia), la tonalidad lidia, la mixolidia, la hipolidia y otras aún. Los teóricos griegos trataron de simplificar esta variedad distinguiendo sólo tres tonalidades, las dos extremas que dijimos, y una tercera, intermedia, que abarcaba las demás.

Los filósofos dieron a esa diversidad de tonalidades una interpretación moral y psicológica. Partiendo de este punto de vista, Aristóteles distinguió tres tipos de tonalidades: las éticas, las prácticas y las entusiásticas. Las «éticas», al afectar a todo el «ethos» del hombre, producen en él un equilibrio ético (así la música dórica con su gran austeridad) o la aniquilan, como la mixolidia con su tristeza y la jónica con su encanto subyugante. Las tonalidades «prácticas» suscitan en el hombre ciertos actos de voluntad, y por fin las «entusiastas», especialmente la frigia, llevan al hombre desde su estado normal al éxtasis y liberación de sus emociones.

En la época helenística se conservó esta triple división de las tonalidades aunque predominaba otra variante y otra terminología. Arístides Quintiliano distinguió tres tipos de música [11]:

1. La música del «ethos diastáltico», caracterizada por su nobleza, virilidad y heroísmo;
2. (opuesta a la anterior), la música del «ethos sistáltico», falta de virilidad, que provoca sentimientos amorosos y tristes;
3. la música del «ethos» intermedio, el «hesicástico», que se caracteriza por el mantenimiento de su equilibrio interno.

En la poesía, el primer «ethos» era aplicable a la tragedia, el segundo a los trenos, y el tercero a los himnos y peanes.

Los estudios del «ethos», ese elemento peculiar de la teoría griega de la música, empezaron con los pitagóricos, en forma de una teoría mística y metafísica que recurría a la armonía universal del cosmos. Más tarde, a partir de Damón y de Platón, se introdujeron los elementos éticos [12], pedagógicos y políticos [13], que exigían la aplicación de unas tonalidades y la consiguiente prohibición de otras. Finalmente, con Aristóteles y su escuela, la doctrina quedó reducida a una simple fenomenología de los efectos producidos por la música. Sus pretensiones eran menores, mientras aumentaba correlativamente su valor científico.

A pesar de la apreciación de que gozaban entre los griegos las teorías metafísica y ética de la música, hubo también otros muchos que las criticaban. Incluso la interpretación fenomenológica provocaba objeciones, ya que presuponía que el «ethos» residía en la tonalidad misma, independientemente de la actitud del oyente, y atribuía a los sentidos un poder específico. Hubo también pensadores más prudentes que negaron a la música la posesión de estos poderes, sosteniendo que todas las propiedades atribuídas a la tonalidad —la solemnidad de la dórica, el estro inspirado de la frigia y la doliente tristeza de la lidia—, no residían en su naturaleza, sino que habían sido creadas por el hombre en el curso de un largo proceso evolutivo.

8. La corriente positiva: Filodemo. Las críticas empezaron ya en el siglo V. Los sofistas y los atomistas no podían conformarse con la teoría del «ethos» y presentaron otra, completamente opuesta. Así afirmaban éstos que la música no es más que una agradable combinación de sonidos y ritmos, y no una fuerza excepcional, psicagógica y ética. La primera manifestación de dicha duda acerca del poder psicagógico de la música lo constituye un fragmento que se nos ha conservado, y que es hoy conocido como el papiro de Hibeh [14]. El conflicto entre las dos corrientes, que

podríamos llamar la ética y la positiva, se convirtió en la época del helenismo en la disputa más tenaz en el seno de la teoría de la música. Los portavoces de la corriente positiva fueron escépticos y epicúreos. De los trabajos escritos al respecto, nos han llegado obras de otros dos eruditos que ya hemos mencionado, el epicúreo Filodemo y el escéptico Sexto Empírico. Sus conceptos, que distan mucho de la tradición metafísica y ética, pueden ser considerados, sobre todo los de Filodemo, como típicos de ciertos círculos científicos. Bien es verdad que representaban una minoría, pero eran, sin embargo, característicos de la época.

Filodemo [a] polemizaba en primer lugar contra los supuestos lazos especiales existentes entre la música y el alma, y afirmaba secamente que la influencia ejercida por la música sobre el alma no es distinta a la del arte culinario [15]; rechazaba además los supuestos lazos establecidos entre la música y los dioses, ya que el éxtasis experimentado con la escucha tenía una fácil y concreta explicación; y por último, contra la supuesta fuerza moral de la música y su capacidad de consolidar o debilitar la virtud, y contra la capacidad de la música para expresar y representar cualquier cosa, especialmente los caracteres, realizando numerosas objeciones.

Filodemo sostenía que la fuerte reacción producida por la música, sobre la cual se había creado la teoría del «ethos» musical, no era nada corriente y aparecía sobre todo en las mujeres y en los hombres afeminados. Además alegaba en este sentido una explicación psicológica, sin necesidad de recurrir a lo místico y al poder específico de la música como tal. Para Filodemo los efectos de la música —expresando sus ideas con términos modernos— eran tan sólo el resultado de una asociación de ideas: la reacción del hombre frente a la música no depende tan sólo de las impresiones auditivas por él experimentadas sino también de las imágenes asociadas con ellas. Las imágenes, a su vez, dependen de diversos factores accidentales y especialmente de la poesía que acompaña la música. Los que habían ideado la interpretación ética de la música, tomaron por sus efectos lo que es efecto de la poesía, y por efecto de los sonidos lo que es efecto de las palabras y las ideas [16]. Los creadores de la música griega, como Terpandro o Tirteo, fueron poetas antes que músicos. En especial Filodemo explicaba los efectos religiosos de la música, y el éxtasis por ella provocado, como resultado de ciertas imágenes y asociaciones, y sostenía que los ruidosos instrumentos utilizados en los ritos suscitaban específicas «asociaciones de ideas».

Al tomar en consideración todo ello —concluía Filodemo— resulta que la música no posee por sí misma ninguna función moral, y no puede tenerla porque no dispone en realidad de ningunas posibilidades especiales. Y tampoco se le puede atribuir un significado metafísico ni epistemológico. La música está simplemente al servicio del placer, en nada distinto del proporcionado por la bebida o comida. Ofrece descanso y júbilo y, como mucho, facilita el trabajo. Y además es un lujo, no puede ser de otro modo, ya que tan sólo es una diversión, un juego de contenido puramente formal. Así vemos que entre Filodemo, epicúreo y materialista, y el idealista Platón, no todo era desacuerdo respecto a sus opiniones acerca del arte sino que también existían ciertas concomitancias.

La corriente «ética» muy pronto finalizó su aportación. Desde el principio, al acentuar las ventajas morales de la música, descuidó sus valores estéticos. Por eso más tarde sólo la vertiente opuesta, representada pro Filodemo, contribuyó al avance de la estética. Y lo hizo a pesar de que lo encarnizado de las polémicas llevaran a Filodemo a la exageración. Las escuelas epicúrea y escéptica se pronunciaron a favor de esa interpretación nueva y positiva de la música. No obstante, la reacción en

[a] A. Rostagni, *Filodemo contra l'estetica classica*, en «Rivista di filologia classica», 1923/24.

contra de la teoría del «ethos» no resultó duradera. A finales de la antigüedad de nuevo los espíritus se volvieron hacia ella, como, en general, hubo un retorno a concepciones religiosas, espiritualistas y místicas.

9. *La razón y el oído.* Los historiadores distinguen todavía en la teoría helenística de la música otras orientaciones, además de esas dos corrientes de las que hemos hablado. Así se catalogan los «canonistas» (pitagóricos), los «armónicos» (partidarios de Aristóteles), los «eticistas» (seguidores de Damón y de Platón) y los «formalistas». Hemos de tener en cuenta que en la teoría griega de la música existían aun otros antagonismos. Entre los mismos pitagóricos existían dos grupos, de los cuales uno prestaba más atención a la ética y el otro al aspecto matemático de la música.

Había aún otra incompatibilidad más importante: ¿En qué basamos nuestros juicios sobre la música, en la razón o en los sentimientos? ¿Nos basamos en el cálculo, o simplemente en el placer experimentado y en la belleza? Ya en el período clásico los pitagóricos fueron partidarios de la primera postura y los sofistas de la segunda. Para los unos, los efectos de la música tenían un carácter racional y para los otros, irracional. Para los racionalistas, el juicio sobre la música era un juicio objetivo, y para los irracionalistas un juicio subjetivo. En esta contienda, Platón se pronunció del lado de los sofistas, e interpretó la música de manera irracional y subjetiva.

Ambas actitudes se conservaron en la época helenística, pero además surgió una tercera, según la cual el órgano de la música no radica ni en la razón, ni en los sentimientos, sino más bien en las impresiones sensoriales, es decir, en el oído. Esta era la postura de Aristóxeno y en ella, más que en su actitud hacia la teoría del «ethos», consistía lo específico de su escuela. También sería esta la solución adoptada por la escuela estoica.

La importante distinción que realzaron en el concepto de la percepción, ya explicitada en el capítulo concerniente a la estética de los estoicos, les permitió utilizar mejor este concepto en la estética. El concepto mismo había sido introducido anteriormente por el académico Espeusipo [17] y desarrollado después por el estoico Diógenes de Babilonia. Estos filósofos realizaron una distinción entre las impresiones por un lado y sentimientos agradables y desagradables que las acompañan por otro. Según ellos, dichos sentimientos son realmente subjetivos, a diferencia de la impresión que no lo es. Además, distinguieron dos tipos de impresiones: las espontáneas, como la percepción del calor o del frío, y las practicadas, educadas o aprendidas, como, por ejemplo, la percepción de la armonía o la disarmonía. A su juicio, la música se basa precisamente en impresiones educadas y si bien tiene un fundamento sensorial, es racional y objetiva, y por eso puede ser materia del estudio.

Esta particular concepción propia de Espeusipo y de Diógenes de Babilonia, era muy sorprendente entre los griegos, especialmente si tomamos en cuenta el hecho de que apareció con posterioridad a Platón, quien hacía una oposición categórica entre la razón y los sentidos, y estaba firmemente convencido de la racionalidad de las ideas y la correlativa irracionalidad de las impresiones sensoriales. Pero la de éstos era una concepción nueva y prometedora a la par que controvertible. Su crítica fue inevitable y la realizó Filodemo. El sentido común del epicúreo no coincidía con las sutiles distinciones de los estoicos. Así se ha dicho que la disputa entre estoicos y epicúreos sobre la interpretación racional del carácter de la música representó «la última gran polémica de la estética antigua».

PLUTARCO, *De musica* 1133 b

1. τὸ δ' ὅλον ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει· οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν· διὸ καὶ ταύτης ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν.

LA MÚSICA ARCAICA

1. En general la música de cítara, en tiempos de Terpandro y hasta la época de Frinis, siguió siendo completamente simple, porque no estaba permitido antiguamente que la música de cítara se hiciera como ahora, ni cambiar los acordes y los ritmos. En efecto, en cada «nomo» conservaban el tono propio, por lo que le dieron su nombre: en efecto, los llamaron «nomoi» (leyes).

PLUTARCO, *De musica* 1138 b

2. οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι.

EL RITMO Y LA MELODÍA

2. Pues los de ahora son amantes de las melodías, y los de entonces eran amantes de los ritmos.

DIONISIO DE HALICARNASO, *De comp. verb.* 11 (Usener, Radermacher 40)

ἡ ἀκοὴ τέρπεται μὲν τοῖς μέλεσιν ἄγεται δὲ τοῖς ῥυθμοῖς.

El oído disfruta con las melodías y se deja llevar por los ritmos.

PLATÓN, *Leges* II 9, 664 e

τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη.

Y al orden del movimiento se le da el nombre de ritmo.

PLATÓN, *Leges* II 1, 653 e

τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ ἔχειν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσι τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία.

Así pues, los demás animales no perciben el orden y el desorden en los movimientos, lo que recibe el nombre de ritmo y armonía.

PLUTARCO, *De musica* 1135 f

ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπόν τινα παρελάβομεν εὑρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα.

Y nosotros no hemos considerado a ningún hombre descubridor de los bienes de la música, sino a Apolo, el dios adornado con todas las virtudes.

ARÍSTIDES QUINTILIANO I 13 (Jahn, 20)

ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς· λέγεται γὰρ ἐπί τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων

EL RITMO

Pues bien, se habla de «ritmo» en tres sentidos: en relación a los cuerpos inmóviles

(ὡς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα) καπὶ πάντων τῶν κινουμένων (οὕτως γάρ φαμέν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν) καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς.

(así decimos que una estatua es rítmica), en relación a todo lo que se mueve (de esta manera decimos que alguien camina rítmicamente) y particularmente en relación a la voz.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* VI 1

EL TRIPLE SIGNIFICADO DE LA PALABRA «MUSICA»

3. Ἡ μουσικὴ λέγεται τριχῶς, καθ' ἕνα μὲν τρόπον ἐπιστήμη τις περὶ μελῳδίας καὶ φθόγγους καὶ ῥυθμοποιΐας καὶ τὰ παραπλήσια καταγιγνομένη πράγματα, καθὸ καὶ Ἀριστόξενον τὸν Σπινθάρου λέγομεν εἶναι μουσικόν. καθ' ἕτερον δὲ ἡ περὶ ὀργανικὴν ἐμπειρίαν, ὡς ὅταν τοὺς μὲν αὐλοῖς καὶ ψαλτηρίοις χρωμένους μουσικοὺς ὀνομάζωμεν, τὰς δὲ ψαλτρίας μουσικάς· ἀλλὰ κυρίως κατ' αὐτὰ τὰ σημαινόμενα καὶ παρὰ πολλοῖς λέγεται μουσική. καταχρηστικώτερον δὲ ἐνίοτε προσαγορεύειν εἰώθαμεν τῷ αὐτῷ ὀνόματι καὶ τὴν ἐν τινι πράγματι κατόρθωσιν. οὕτω γοῦν μεμουσωμένον τι ἔργον φαμέν, κἂν ζωγραφίας μέρος ὑπάρχῃ καὶ μεμουσῶσθαι τὸν ἐν τούτῳ καθορθώσαντα ζωγράφον.

3. Se habla de «música» en tres sentidos: en primer lugar una ciencia que se ocupa de melodías, sonidos, ordenación del ritmo y asuntos semejantes, según lo cual decimos que Aristóxeno, el hijo de Espíntaro, es un músico. En segundo lugar, la habilidad para tocar un instrumento, como cuando llamamos músicos a los que usan flautas y arpas, y músicas a las arpistas. Según estas cosas que hemos señalado, adecuadamente y por parte de muchos se habla de música. Pero de modo más impropio, algunas veces acostumbramos a designar con el mismo nombre también la corrección en algún asunto. Así, por ejemplo, decimos que una obra es «musical», aunque sea una pieza pictórica, y que el pintor que ha trabajado en ella correctamente es «musical».

PLUTARCO, *De musica* 1144 f

LA MÚSICA Y LA RAZÓN

4. Πυθαγόρας δ' ὁ σεμνὸς ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως· νῷ γὰρ ληπτὴν τὴν τούτης ἀρετὴν ἔφασκεν εἶναι.

4. Pitágoras, el venerable, negaba que se pudiera juzgar la música a través de los sentidos, pues decía que su valor había que captarlo con la mente.

PLUTARCO, *De musica* 1143 f

καθόλον μὲν οὖν εἰπεῖν ὁμοδρομεῖν δεῖ τήν τ' αἴσθησιν καὶ τὴν διάνοιαν ἐν τῇ κρίσει τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν.

En resumen, pues, es necesario que anden juntos los sentidos y la inteligencia a la hora de juzgar las cuestiones de la música.

PLUTARCO, *De musica* 1142 c

Εἰ οὖν τις βούλεται μουσικῇ καλῶς καὶ κεκριμένως χρῆσθαι, τὸν ἀρχαῖον ἀπομιμείσθω τρόπον· ἀλλὰ μὴν καὶ τοῖς ἄλλοις αὐτὴν μαθήμασιν ἀναπληρούτω καὶ φιλοσοφίαν ἐπιστησάτω παιδαγωγόν· αὕτη γὰρ ἱκανὴ κρῖναι τὸ μουσικῇ πρέπον μέτρον καὶ τό χρήσιμον.

Si uno quiere dedicarse a la música convenientemente y con conocimiento de causa, que imite la manera antigua; pero que la complete con otras disciplinas y ponga a la filosofía como guía, pues ella se basta para juzgar las reglas convenientes y útiles para la música.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* VI 18

5. Καθόλου γὰρ οὐ μόνον χαιρόντων ἐστὶν ἄκουσμα, ἀλλ' ἐν ὕμνοις καὶ εὐχαῖς καὶ θεῶν θυσίαις ἡ μουσική· διὰ δὲ τοῦτο καὶ ἐπὶ τὸν τῶν ἀγαθῶν ζῆλον τὴν διάνοιαν προτρέπεται.

LA MÚSICA INCITA AL BIEN

5. Pues, en resumen, la música no es sólo un sonido que proporciona alegría, sino que se encuentra en los himnos, las plegarias y los sacrificios a los dioses; y por eso también impulsa a la mente a imitar el bien.

PSEUDO-ARISTÓTELES, *Problemata* 920 b, 29

6. Διὰ τί ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ὅλως ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες; ἢ ὅτι ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν· σημεῖον δὲ τὸ τὰ παιδὶ εὐθὺς γενόμενα χαίρειν αὐτοῖς. διὰ δὲ τὸ ἔθος τρόποις μελῶν χαίρομεν. ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως· οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τοῦ ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον... συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ.

LA MÚSICA Y EL PLACER

6. ¿Por qué disfrutan todos los hombres con el ritmo, la melodía y las consonancias en general? ¿Acuso porque por naturaleza disfrutamos con los movimientos acordes con la naturaleza? Lo indica el hecho de que los niños, nada más nacer, disfrutan con ellos. Y por la costumbre disfrutamos con los tipos de melodías que hay. Y disfrutamos con el ritmo por tener una cadencia reconocible y ordenada y movernos nosotros ordenadamente. Pues el movimiento ordenado nos es más propio por naturaleza que el desordenado, de modo que también por naturaleza más... disfrutamos con la consonancia, porque es mezcla de elementos contrarios que guardan relación unos con otros. La proporción, efectivamente, era un orden agradable por naturaleza.

ARISTÓXENO, *Harmonica* 41 (Marquardt, 58)

7. διημαρτηκέναι δὲ συμβήσεται τἀληθοῦς ἐὰν τὸ μὲν κρῖνον μήτε πέρας μήτε κύριον ποιῶμεν τὸ δὲ κρινόμενον κύριόν τε καὶ πέρας.

EL CONDICIONAMIENTO SUBJETIVO DEL JUICIO

7. Y ocurrirá que erramos en la verdad si no consideramos lo último y soberano el juzgar, sino lo juzgado.

ARISTÓXENO, *Harmonica* 33 (Marquardt, 48)

8. τῷ δὲ μουσικῷ σχεδόν ἐστι ἀρχῆς ἔχουσα τάξιν ἡ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια.

EL PAPEL DE LA IMPRESIÓN SENSORIAL

8. Para el músico la exactitud de la percepción es una exigencia casi fundamental.

ARISTÓXENO, *Harmonica* 38 (Marquardt, 56)

9. ἐκ δύο γὰρ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσίς ἐστιν, αἰσθήσεώς τε καὶ

LAS IMPRESIONES Y LA MEMORIA

9. Pues la comprensión de la música depende de estas dos cosas, de la percepción

μνήμης· αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός.

y de la memoria; pues es preciso percibir lo presente y recordar lo pasado.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv., mathem.* VI 48

EL *ETHOS* DE LA MÚSICA

10. ... τὶς μὲν μελῳδία σεμνά τινα καὶ ἀστεῖα ἐμποιεῖ τῇ ψυχῇ κινήματα, τὶς δὲ ταπεινότερα καὶ ἀγεννῆ. Καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἡ τοιουτότροπος μελῳδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἤθους εἶναι ποιητική.

10. ... una melodía produce en el alma solemnes y refinados movimientos, y otra movimientos más bajos e innobles. Una melodía de tal clase es llamada comúnmente «carácter» por los músicos, porque es creadora de carácter.

TEOFRASTO (Filodemo, *De musica*, Kemke, 37)

κεινεῖν ὅλως καὶ εὐρυθμίζειν τὰς ψυχὰς τὴν μουσικήν.

La música, en una palabra, mueve y da buen ritmo a las almas.

DIÓGENES DE BABILONIA (Filodemo, *De musica*, Kemke, 8)

τὰ κατὰ τὰς ὀργὰς καὶ τὰ μεθ' ἡδονῆς καὶ λύπης ἐντυγχάνοντα κοινῶς, ἐπειδὴ τῶν οἰκείων διαθέσεων οὐκ ἔξωθεν, ἀλλ' ἐν ἡμῖν ἔχομεν τὰς αἰτίας· τῶν δὲ κοινῶν εἶναί τι καὶ τὴν μουσικήν· πάντας γὰρ Ἕλληνάς τε καὶ βαρβάρους αὐτῇ χρῆσθαι καὶ κατὰ πᾶσαν, ὡς εἰπεῖν, ἡλικίαν· ἤδη γὰρ πρὸ τοῦ λογισμὸν ἔχειν, καὶ σύνεσιν ἅπτεσθαι τὴν μουσικὴν δύναμιν παιδικῆς ἡστινος οὖν ψυχῆς.

Las cosas que se refieren a la ira y las que tienen relación con el placer y el dolor son comunes, porque las causas de las disposiciones apropiadas no las tenemos fuera de nosotros, sino en nosotros. Y la música es una de las cosas comunes, pues todos, griegos y bárbaros, la cultivan y en todas las edades de la vida, por así decirlo. En efecto, la fuerza de la música se apodera del alma de cada niño antes de que tenga capacidad de razonar y comprender.

FILODEMO, *De musica* (Kemke, 92)

κατανοήσαντας ἡμᾶς τἀναγεγραμμένα παρ' Ἡρακλείδῃ περὶ πρέποντος μέλους καὶ ἀπρεποῦς καὶ ἀρρένων καὶ μαλακῶν ἠθῶν καὶ πράξεων καὶ κρούσεων ἁρμοττουσῶν καὶ ἀναρμόστων τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις οὐ μακρὰν ἀπηρτημένην τῆς φιλοσοφίας ἡγήσεσθαι τῷ πρὸς πλεῖστα ἐπὶ τοῦ βίου χρησιμεύειν τὴν μουσικὴν καὶ τὴν περὶ αὐτὴν φιλοτεχνίαν οἰκείως διατιθέναι πρὸς πλείους ἀρετάς, μᾶλλον δὲ καὶ πάσας.

Tras observar nosotros lo que está escrito en Heraclides acerca de la melodía conveniente e inconveniente, acerca de los caracteres varoniles y blandos, y acerca de las acciones y aires que se ajustan y que no se ajustan a las personas que los ejecutan, consideraremos que la música no está muy alejada de la filosofía, porque es útil para muchísimas cosas en la vida y porque su cultivo dispone adecuadamente para muchísimas virtudes o, mejor dicho, para todas.

ARÍSTIDES QUINTILIANO I 11 (Jahn, 19)

11. τρόποι δὲ μελοποιΐας γένει μὲν τρεῖς, νομικός, διθυραμβικός, τραγικός... ἤθει, ὡς φαμὲν τὴν μὲν συσταλτικήν. δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν, τὴν δὲ διασταλτικήν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν, τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἠρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν·

11. Hay tres modos de música por su género, nómico, ditirámbico y trágico... por su carácter, de modo que decimos que la primera es opresora, por la cual excitamos sentimientos de tristeza; la segunda, exaltadora, por la cual elevamos nuestro ánimo, y la tercera, intermedia, por la cual llevamos nuestra alma a un estado de tranquilidad.

ARÍSTIDES QUINTILIANO II 6 (Jahn, 43)

LOS EFECTOS ÉTICOS Y POLÍTICOS DE LA MÚSICA

12. Οὔτε τῆς μουσικῆς αὕτη [sc. ἡ τέρψις] τέλος, ἀλλ' ἡ μὲν ψυχαγωγία κατὰ συμβεβηκός, σκόπος δὲ ὁ προκείμενος ἡ πρὸς ἀρετὴν ὠφέλεια.

12. Ni el fin de la música es el mismo (*sc.* el placer), sino la guía de las almas circunstancialmente, y su meta fijada, el servicio de la virtud.

DAMÓN (Platón, *Respublica* IV 424 c)

13. οὐδαμοῦ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὥς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι.

13. En parte alguna se modifican los modos de la música sin que lo hagan también las más importantes leyes de la ciudad, según dice Damón y yo estoy convencido.

PAPIRO DE HIBEH (Crönert, *Hermes* XLIV 504, 13)

CRÍTICA DE LA TEORÍA DEL *ETHOS*

14. λέγουσι δέ, ὡς τῶν μελῶν τα μὲν ἐγκρατεῖς τὰ δὲ φρονίμους, τὰ δὲ δικαίους, τὰ ἀνδρείους, τὰ δὲ δειλοὺς ποιεῖ. κακῶς εἰδότες, ὅτι οὔτε χρῶμα δειλοὺς οὔτε ἁρμονία ἂν ἀνδρείους ποιήσειεν τοὺς αὐτῇ χρωμένους.

14. Dicen que unas melodías hacen a los hombres dueños de sí mismos, otras sensatos, otras justos, otras valientes y otras cobardes. Están equivocados, porque ni la modulación puede hacer a los hombres cobardes ni la armonía valientes a quienes se sirven de ella.

FILODEMO, *De musica* (Kemke, 65)

15. οὐδὲ γὰρ μιμητικὸν ἡ μουσική, καθάπερ τινὲς ὀνειρώττουσιν, οὐδ' ὡς οὗτος, ὁμοιότητας ἠθῶν οὐ μιμητικὰς μὲν ἔχει, πάντως δὲ πάσας τῶν ἠθῶν ποιότητας ἐπιφαίνεται τοιαύτας ἐν αἷς ἐστι μεγαλοπρεπὲς καὶ ταπεινὸν καὶ ἀνδρῶδες καὶ ἄνανδρον καὶ κόσμιον καὶ θρασύ, μᾶλλον ἤπερ ἡ μαγειρική.

15. Pues la música no es algo imitativo, como algunos dicen neciamente, ni, según aquél (*sc.* Diógenes de Babilonia), la música no contiene semejanzas que imiten los caracteres, pero muestra todas las clases de caracteres en las que hay grandeza y bajeza, valentía y cobardía, prudencia y atrevimiento, más que el arte culinario.

FILODEMO, *De musica* (Kemke, 95)

16. καὶ τοῖς διανοήμασιν, οὐ τοῖς μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς ὠφελοῦσι.

16. (Los poemas) son útiles por sus pensamientos, no por sus melodías y ritmos.

ESPEUSIPO (en Sexto Empírico, *Adv. mathem.* VII 145)

17. Σπεύσιππος δὲ, ἐπεὶ τῶν πραγμάτων τὰ μὲν αἰσθητὰ τὰ δὲ νοητά, τῶν μὲν νοητῶν κριτήριον ἔλεξεν εἶναι τὸν ἐπιστημονικὸν λόγον, τῶν δὲ αἰσθητῶν τὴν ἐπιστημονικὴν δὲ αἴσθησιν· ἐπιστημονικὴν δὲ αἴσθησιν ὑπείληφε καθεστάναι τὴν μεταλαμβάνουσαν τῆς κατὰ τὸν λόγον ἀληθείας. ὥσπερ γὰρ οἱ τοῦ αὐλητοῦ ἢ ψάλτου δάκτυλοι τεχνικὴν μὲν εἶχον ἐνέργειαν, οὐκ ἐν αὐτοῖς δὲ προηγουμένως τελειουμένην, ἀλλὰ τῆς πρὸς τὸν λογισμὸν συνασκήσεως ἀπαρτιζομένην· καὶ ὡς ἡ τοῦ μουσικοῦ αἴσθησις ἐνάργειαν μὲν εἶχεν ἀντιληπτικὴν τοῦ τε ἁρμοσμένου καὶ τοῦ ἀναρμόστου, ταύτην δὲ οὐκ αὐτοφυῆ, ἀλλ' ἐκ λογισμοῦ περιγεγονυῖαν· οὕτω καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ αἴσθησις φυσικῶς παρὰ τοῦ λόγου τῆς ἐπιστημονικῆς μεταλαμβάνει τριβῆς πρὸς ἁπλανῆ τῶν ὑποκειμένων διάγνωσιν.

LAS IMPRESIONES NATURALES Y LAS EDUCADAS

17. Espeusipo, puesto que unas cosas son percibidas por los sentidos y otras por la mente, dijo que el criterio de las percibidas por la mente era el razonamiento educado, y el de las percibidas por los sentidos la impresión educada. Y supuso que la impresión educada es la que participa de la verdad que está de acuerdo con el razonamiento. Pues como los dedos del flautista o el arpista tienen una capacidad artística, que no alcanza su perfección en ellos esencialmente, sino que la consigue mediante la práctica racional, y como la impresión del músico tiene una capacidad de percibir lo armónico y lo inarmónico, y ésta no es natural sino que proviene del razonamiento, así también la impresión educada de una manera natural obtiene del razonamiento la destreza educada para el conocimiento certero de los objetos.

8. La estética de la poesía

a) La poesía del helenismo

1. La literatura del helenismo. La producción literaria del helenismo fue muy diversa [1]. Desde sus principios, es decir, desde la primera mitad del siglo III antes de J. C., abarcaba poemas didácticos, epigramas, lírica, elegías e himnos de Calímaco, idilios de Teócrito, mimos realistas de Herondas, y, más tarde, novelas y cuentos. Fue una literatura que duró mucho tiempo, pues obras tan destacadas como las *Vidas paralelas* de Plutarco y los *Diálogos* de Luciano de Samosata fueron escritas en el silo II de nuestra era. No obstante, en ese período tardío, ya no aparecieron textos de valor tan duradero como en el anterior. Bien es verdad que Alejandría se jactaba de su «pléyade» de escritores, de aquellas siete estrellas rutilantes de su literatura dramática, pero la posterioridad evaluó distintamente el brillo de sus estrellas, sepultándolas en el olvido. Ocurrió, además un hecho de la mayor importancia: fue entonces cuando la lengua griega sobrepasó los estrechos límites de su Grecia natal para dominar el mundo antiguo.

Al mismo tiempo varió considerablemente la actitud de la sociedad en relación con la poesía, que ya no era materia de interés público. El contacto directo con el

[1] T. Sinko, *Literatura grecka*, tomo I, 1.ª parte, 1947 y 2.ª, 1948, especialmente el capítulo *Rzut oka na trzy wieki literatury helenistycznej. (Una ojeada sobre los tres siglos de la literatura helenística)*, pp. 219-243.

pueblo que solía tener el poeta en las viejas y pequeñas ciudades-estados, no era ya posible en las extensas monarquías, en los grandes países y ciudades. Era por eso imposible que toda la población participara en la representación y en la evaluación de una tragedia. La poesía dejó de ser un rito que reunía a todo el pueblo, convirtiéndose en cuestión personal de algunos individuos. Asimismo cambió el carácter de la poesía: para los mercaderes e industriales griegos, que ahora dictaban la moda en Alejandría o Antioquía, resultaban más atractivos las farsas y espectáculos ligeros que la antigua grandiosidad de la tragedia.

Lo más característico en la literatura helenística fue que los escritores eran al mismo tiempo estudiosos, que se dedicaban a la teoría de la literatura y a la filosofía. Por esta razón, ser escritor requería una gran erudición, y la literatura de la época estaba llena de alusiones filosóficas, históricas y literarias. Esto incluye cuanto respecta a la lírica. La poesía helenística fue una poesía culta y hecha para cultos, que buscaba su inspiración en las bibliotecas; fue una poesía refinada, destinada a un círculo limitado de lectores. Exquisita a conciencia, despreciaba lo vulgar.

En Alejandría, los escritores eran llamados «gramáticos». Como ya hemos señalado, el actual nombre del «hombre de letras», es una traducción latina de la voz griega «gramático». El término comprendía tanto a los que cultivaban la literatura como a los que se dedicaban a su teoría. El significado de la palabra fue evolucionando, y para Sexto Empírico ya sólo designaba a los teóricos de la literatura, es decir, a los filólogos. Con el tiempo, en Alejandría, a los escritores se les empezó a llamar filólogos y en Pérgamo, críticos.

Toda la literatura del período helenístico era controlada y dirigida por especialistas, estaba sujeta a reglas y se atenía a preceptos. Muy temprano aparecieron tratados sobre cómo escribir y leer obras literarias. La teoría de la literatura, o sea, la filología, despertaba un interés nada inferior al de la literatura en sí misma.

Otra característica de la literatura del helenismo, en fuerte contraste con la clásica, fue su preocupación por la originalidad y su predilección por los experimentos literarios. La literatura alejandrina se fundaba sobre modelos, pero imitaba a las formas literarias más raras y rebuscadas.

La tercera característica, propia sobre todo de las artes plásticas, pero que también apareció en la literatura, era su barroquismo, es decir, el predominio de la riqueza sobre la sencillez por un lado, y el de la profundidad sobre la claridad, por el otro.

La cuarta característica, era el realismo que se daba en la literatura de entonces, no con menor intensidad que en la pintura y la escultura. El realismo y la capacidad de observación que aparecen en los mimos de Herondas eran tan notables que, paradójicamente, Tadeusz Zieliński llegó a clasificarlos en el campo de las ciencias, en vez de situarlos entre las obras literarias.

Un quinta característica de la literatura de entonces era la actitud de los griegos hacia sus propias obras literarias, cuajadas de realismo. «El trueno no es asunto mío, sino de Zeus», escribió Calímaco. Era éste, a juicio de Sinko, «un intento de desistir de la poesía grande y divina, a favor de una más humana, pero también según Calímaco, más artística».

La sexta característica de la literatura del helenismo era el hecho de que la poesía iba cediendo su lugar a la prosa, y la misma prosa literaria quedaba marginada por la prosa científica. Para los trabajos científicos, los monarcas helenísticos fundaron importantes centros culturales, sin precedentes en el pasado. Los más notables eran el Museo Real y la Biblioteca de Alejandría, con sus 700.000 volúmenes. Esta última era mantenida con gran tenacidad; cuando se quemó, en el año 47 antes de J. C., fue sustituída por la biblioteca de Pérgamo, de 200.000 volúmenes; y cuando ésta

también quedó destruída, la sede de los estudios se ubicó en otra biblioteca de Alejandría, en el llamado Serapeo.

Las instituciones helenísticas realizaron una obra de gran envergadura: las ediciones de trabajos literarios, elaboradas por los gramáticos alejandrinos, fueron difundidas en todo el territorio de la civilización griega y romana, llegando a ser la base de la civilización europea durante siglos y siglos. Fue esta la razón por la que S. Reinach llamó a los siglos III y II de la era antigua «una de las épocas más grandes del espíritu humano», y Wilamowitz escribió sobre el siglo III, que dio origen a al cultura helenística, que «fue la cumbre de la cultura helénica y, por tanto, del mundo antiguo, ya que aunque las ideas eternas habían sido formuladas con anterioridad, así como las eternas obras de arte habían sido creadas anteriormente, tan sólo con el desarrollo de las diversas creencias y habilidades y el dominio del mundo ganaron el poder de sobrevivir a lo largo de los siglos».

Las grandes instituciones científicas del helenismo, y especialmente la Biblioteca de Alejandría, nacieron de la conciencia de que la grande y vieja Grecia había terminado y era un deber de sus descendientes salvar y conservar su acervo cultural. La biblioteca reflejaba una tendencia a privilegiar la conservación y la investigación histórica y filológica, creándose con ello condiciones favorables a la cultura libresca, a la erudición y al interés anticuario. Así se constribuyó a la formación científico-especialista, iniciándose la era de la dominación del libro.

La biblioteca fue esencial, en efecto, en el campo de la filología y de la «gramática», como solía llamarse entonces la teoría especializada de la literatura, pero en cambio hizo poco por el desarrollo de la estética, y asimismo fueron escasos sus logros filosóficos en general. Ya mucho antes del trágico fin de la colección científica de Alejandría —que acaeció en el año 390, cuando el patriarca Teófilo destruyó el Serapeo, convencido de que era un nido de paganismo— la pequeña Atenas, a pesar de haber quedado tan disminuída, se constituyó con sus escuelas filosóficas, en un centro del pensamiento estético muchísimo más importante que la gran Alejandría. Y no será en el ambiente cultural de Alejandría sino aún en el de Atenas, donde hemos de situar a los creadores de la estética del helenismo.

2. *La literatura romana.* Al principio, los romanos se preocupaban poco por la literatura [a]. Su creación literaria, a un nivel superior, empezó tan sólo en el siglo I antes de J. C., y de inmediato podemos hablar del advenimiento de su «siglo de oro».

El período del florecimiento abarca los últimos años de la república y los principios del Imperio: los gloriosos años 80-42 de fines de la república, conocidos como «la era ciceroniana», y el aún más esplendoroso principio del Imperio (42 a. C. al 14 de nuestra era), conocido como «la era de Augusto». Fue el período clásico de la literatura latina, clásico en todos los sentidos de la palabra, produciéndose una literatura refinada, equilibrada, afín al arquetipo clásico de la edad de Pericles; el equivalente latino, podríamos decir, de la gran época griega.

La era ciceroniana, aparte de la prosa ornamentada del mismo Cicerón, dio al mundo los escritos de César, que constituyen un modelo insuperable de prosa sencilla y sin adornos, la erudita prosa de Varrón, «el más culto de los romanos», así como el poema de Lucrecio, el único poema filosófico notable desde los tiempos en que los filósofos empezaran a escribir en prosa. Empero, fue tan sólo la era de Augusto la que produjo los poetas más destacados. De Virgilio se ha dicho que fue lo suficientemente dotado para no quedar en ridículo al competir con Homero.

La teoría poética de los romanos fue creada en «el siglo de oro» de la poesía latina. Cicerón fue el principal estudioso de la estética en Roma, junto con el poeta

---

K. Morawski, *Historia Literatury rzymskiej*, 1921.

Horacio —autor de una importante *Arte Poética*. Esta teoría de la poesía se basaba no sólo en las antiguas doctrinas griegas sino también en la nueva literatura romana, que a sus contemporáneos les parecía un modelo de perfección.

Como todas las eras clásicas, ésta también duró muy poco tiempo. Ya Quintiliano reprochaba a los escritores de la era de Nerón y Domiciano que no sabían escribir como los de la época de Augusto.

La etapa siguiente suele denominarse «el siglo de plata» de la literatura romana. Los historiadores coinciden en situarla en los años comprendidos entre la muerte de Augusto y el año 130 de nuestra era. Era ésta una época que, con carácter algo distinto, se acercaba en cierta manera a la literatura alejandrina, produciéndose una poesía que carece de mayor valor y en cambio una buena prosa novelesca, filosófica y, sobre todo, científica, como lo es la de Tácito y otros historiadores, juristas, médicos y geógrafos. Dicha prosa dedicó relativamente gran atención a la estética; así el arquitecto Vitruvio y el enciclopedista Plinio nos dejaron valiosas informaciones concernientes a la historia de la estética.

La última fase de la literatura romana no fue en verdad esplendorosa, llegando un tiempo en el que los mejores escritores fueron los cristianos, como Minucio Félix o Tertuliano. La literatura estaba en decadencia, floreciendo en cambio la «gramática», y multiplicándose los comentarios de los textos antiguos.

La estética literaria de la época helenística y romana se expresó tan explícitamente acerca de sus opiniones teóricas que no es preciso buscarla en las obras literarias. No es necesario deducir la estética de Cicerón de sus discursos, ya que él mismo la formuló en su *Orador*, ni tampoco debemos buscar la estética de Horacio en sus poemas, dado que la presentó en su *Epístola a los Pisones*. Pero aún queda una pregunta de carácter esencial: ¿era la literatura de entonces la que decidía sobre la teoría o viceversa? Y además, ¿coincidía en realidad la literatura con su teoría? La literatura de aquellos tiempos se caracteriza por su diversidad y ornamentación, recomendadas en efecto por las teorizaciones. Es una literatura evidentemente técnica, y la teoría aconsejaba a los poetas ejercitarse para dominar dicho aspecto. Al culto de la forma en la poesía, correspondía una corriente formalista en la teoría. Pero, por otra parte, la literatura de la época, sobre todo la alejandrina, fue obra de gramáticos e intelectuales, mientras que la teoría hacía hincapié en la inspiración del escritor y la conmoción de los oyentes. La literatura estaba llena de abstracciones y alegorías, mientras que la teoría exigía consideraciones fundadas sobre experiencias directas; las bellas letras eran naturalistas y la teoría obligaba en cambio a los escritores a guiarse por el modelo de la idea más que por la naturaleza. Como suele ocurrir siempre, en la literatura existían varias corrientes: unas quedaban incluídas en la teoría, pero otras quedaban fuera de ella.

b) La poética

1. La poética antigua. La época helenística y romana carecen de una poética elaborada detalladamente como, por ejemplo, la de Aristóteles [a]. La relativamente más completa es el *Arte poetica*, de Horacio [b], incluída en su *Epístola a los Pisones*, y escrita en los años 19-20 a C. Se trata, sin embargo, de una «ecloga», es decir, una selección de temas; no es una obra científica, sino un poema sobre la poesía, con sus correspondientes metáforas, libertades y licencias poéticas. Las fórmulas de Horacio no eran exactas, pero sí capaces de permanecer en la memoria de los siglos.

---

[a] T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, Biblioteka Narodowa, S. II, 57, 1951.

[b] O. Immisch, *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, en «Philologus», Suppl. Bd. XXIV, 3, 1932.

Debió haber sido más completo y exacto el texto de Neoptólemo en el cual se basó Horacio (según testimonio de Porfirio). Aquel Neoptólemo, que vivió en el siglo III a C., que no era mucho más joven que Aristóteles, y que probablemente perteneció a la escuela peripatética, organizó en un sistema los problemas poéticos, convirtiéndose en el progenitor de la poesía helenística.

El libro de Teofrasto *Sobre el estilo*, lo conocemos únicamente por las citas. En cambio, se nos han conservado íntegros dos tratados de estilística, uno de Dionisio de Halicarnaso y otro de Demetrio [a]. El primero, que vivió en el siglo I a. C. y fue autor de un trabajo sobre *la composición de palabras*, fue un fecundo escritor a la par que influyente sostenedor del aticismo. Demetrio, prácticamente coetáneo de Diomsio, fue autor de otra estilística, titulada *Sobre la expresión*.

De las obras de la época se ha conservado también una amplia monografía *Sobre lo Sublime* [b], considerada, a decir de Sinko, «el más hermoso libro griego sobre el estilo». En la controversia helenística entre la escuela aticista y la asiana, que recomendaban respectivamente el estilo sencillo y el adornado, el libro *Sobre lo Sublime* sostiene el aticismo. Conforme al espíritu de su tiempo, elogia lo sublime y la inspiración. Es una obra anónima, en su tiempo atribuída a Longino; pero al demostrarse que la atribución era falsa, empezó a llamarse a su autor Pseudo-Longino. Sinko, por su parte, propone que se le llame Anti-Cecilio, ya que la obra polemiza con el antaño famoso —y hoy desaparecido— tratado de Cecilio *Sobre lo Sublime*.

De la obra del epicúreo Filodemo de Gádara (s. I a. C.) *Sobre obras poéticas*, se han conservado extensos fragmentos, hallados entre los papiros herculanenses. Estos extractos nos informan sobre las posturas epicúreas, así como sobre las opiniones acerca de la poesía de las otras escuelas helenísticas, criticadas por Filodemo.

Los problemas de la poética son tratados también en las retóricas antiguas, en la de Cicerón, en la de Quintiliano, en la de Hermógenes y en la del llamado Pseudo-Siriano. Asimismo, se los menciona ocasionalmente en algunos trabajos filosóficos, como los tratados de Cicerón, las *Cartas* de Séneca, los tratados de Plutarco, de Estrabón, de Máximo de Tiro, de Sexto Empírico, de Hermógenes-Ateneo, en los discursos de Dión de Prusa y en los escritos de Luciano.

Resumiendo, poseemos: a) restos de los trabajos del siglo III, de Teofrasto y Neoptólemo, que constituyen los cimientos de la poética helenística; b) la mayor parte de las obras al respecto proviene del siglo I a. C. y son trabajos de Dionisio de Halicarnaso, Demetrio, Horacio y Filodemo. El tratado *Sobre lo Sublime* es posterior. Algunas teorías poéticas de las que disponemos actualmente están en griego, y otras en latín. La más popular es la latina de Horacio. Las obras griegas son, sin embargo, más antiguas y numerosas [c].

2. *Definición de la poesía.* En la época del helenismo, la prosa literaria llegó a desempeñar el mismo papel que la poesía, siendo ambas clasificadas como «literatura». La «ciencia de la literatura) (γραμματική) [1] estudiaba tanto las obras de los poetas (ποιηταί) como las de los prosistas (συγγραφεις), tanto la poesía (ποιήματα)

---

[a] W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Biblioteka Narodowa, S. II, 75, 1953, M. Maykowska. *Dionizjos z Halikarnasu jako krzyk literacki*, en «Meander», v, 6-7, 1950.

[b] T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, cit., pp. XXVIII sgs.; M. Maykowska, *Anonima monografia o stylu artystycznym*, 1926.

[c] La información más completa sobre la poética helenística fue recogida por W. Madyda, *De arte poetica post Aristotelem exculta*, Archivum Filol. PAU, 22, 1948. El presente capítulo de *Historia de la estética*, en una versión levemente modificada, fue publicado en inglés, en *The Poetics of Hellenistic Age*, en «Review of the Polish Academy of Sciences», II, 3-4, 1957 y también esta incluido en el tratado *Hellenistyczna teoria sztuki i poezji* (La teoría helenística del arte y de la poesía) en *Kultura i Spoleczeństwo*, I, 4, 1957. K. Svoboda, *Les ideées esthétiques de Plutarque*, en «Mélanges Bidez».

como la prosa (λόγοι) [2]. En la literatura, como en otro arte cualquiera (ya no cabía duda de que la literatura perteneciera a las artes), se investigaban las causas, los principios, las ideas, los elementos, la materia, el producto, los instrumentos y los objetivos [2a].

En la antigüedad, durante largo tiempo, el concepto de poesía y su delimitación con la prosa permaneció indeterminado. Gorgias definió la poesía como lenguaje métrico y Aristóteles como lenguaje imitativo. Esta dualidad pasó al helenismo, definiéndose muy a menudo la poesía por el concepto aristotélico, o sea, como «imitación de la vida mediante la palabra»; pero en este caso la poesía, en el amplio sentido otorgado a la literatura, era dividida a su vez en imitativa (es decir, poesía en el sentido más restringido) y no-imitativa (es decir, la prosa) [3]. Luego al oponerla al arte de la oratoria, se solía hacer en el sentido de considerarla como literatura de construcción métrica, y cuando se la oponía a la historia, se la definía en el sentido de considerarla literatura de contenido ficticio. Así que se definía la poesía o bien en base a la forma, o bien en base al contenido.

Ambos elementos —forma y contenido— fueron reunidos en la conocida definición de Posidonio [4], según la cual el poema es un lenguaje métrico y rítmico que se distingue de la prosa por su ornamentación. De esta suerte, la definición de Posidonio reconocía el criterio formal de la poesía, la forma métrica. Pero añadiendo que «poesía es un poema significativo que contiene una imitación de cosas divinas y humanas». Distinguía, por tanto, entre poema y «poesía». El poema difería de la prosa por su forma, mientras que en la poesía había algo más: un importante contenido. Resumiendo, la poesía debía cumplir dos requisitos: tener una forma métrica y un contenido significativo.

Los primeros griegos creían que el fin de la poesía consiste en enseñar y perfeccionar las costumbres. Como dijo Estrabón [4a], «dicen que la poesía es una cierta filosofía primera», creyendo que «enseña caracteres, emociones y acciones». Los poetas, junto con los músicos, eran considerados, sobre todo, como maestros y educadores, y así lo señalaba Estrabón tanto en los textos de Homero como en los filósofos pitagóricos y en el pensamiento de Aristóxeno.

La situación cambió radicalmente en la época helenística. Ahora se exigía de la poesía que sobre todo agradase y conmoviese [5]. La primera exigencia era antigua, nada ajena a la era clásica, aunque mantenida en segundo plano. En cambio la segunda era más reciente; si bien es verdad que ya la había enunciado Aristóteles, no asumió una posición predominante hasta más tarde. «No basta que los poemas sean bellos; ¡que sean agradables y que lleven a donde quieran el ánimo del oyente!» —escribe Horacio [5a]. La idea del alma arrastrada por la poesía había sido ya enunciada por Eratóstenes. Es natural que si la poesía puede encantar el alma, también puede dirigirla; este concepto de «guía del alma» (ψυχαγωγία) no coincide, sin embargo, con el de instruírla. Más tarde, el problema de si la poesía ha de instruir al hombre [6] y perfeccionar sus costumbres fue muy discutido.

La poesía era pues el arte de la palabra, mas para los antiguos lo eran también la historia, la filosofía y la oratoria.

3. La poesía y la historia. Primitivamente, los antiguos asociaban la poesía con la historia, partiendo de la premisa de que cada actividad humana ha de aspirar a la verdad (la poesía y la historia incluídas). Más tarde, en el siglo I a. C., observaron una diferencia entre ellas precisamente en este aspecto y la expresaron en una fórmula repetida posteriormente por varios autores [7]. Dicha fórmula distinguía entre la historia verdadera, la historia imaginaria y la fábula (en latín: *historia, argumentum* y *fabula*). Dicha yuxtaposición se explicaba de este modo: «Fábula es lo que no contiene hechos verdaderos ni verosímiles, como son aquellas transmitidas por

las tragedias. Historia es un hecho que ha tenido lugar, pero alejado del recuerdo de nuestra época. Argumento es un hecho imaginario que, sin embargo, pudo haber sucedido, como los argumentos de las comedias». De estos tres casos, la poesía abarca dos: la fábula y la historia inverosímil; en un caso tiene un contenido improbable y en el otro, imposible de realizar, mas en ambos se trata de un contenido inventado, imaginario, ficticio *(ficta res)*. Así que la diferencia entre la poesía y la historia puede ser formulada más brevemente: se distinguen por hablar la una de la realidad y la otra de la ficción.

La historia está, por tanto, al servicio de la verdad, mientras que la poesía puede servir solamente para agradar. Partiendo de ello, Cicerón concluía que «hay que observar unas leyes en historia y otras en poesía... puesto que en aquella todo... apunta a la verdad, mientras que en ésta al placer generalmente» [8].

4. La poesía y la filosofía. La relación entre la poesía y la filosofía era, a juicio de los antiguos, más difícil de definir que entre la poesía y la historia. En realidad se trataba de la actitud hacia la ciencia en general, dado que entendían por filosofía todas las ciencias excepto la historia, que era para ellos crónica y no ciencia. Así, creían que la historia verifica hechos particulares, mientras que la ciencia los generaliza. En los tiempos antiguos se le asignaba a la poesía los mismos deberes que a la ciencia: conocer a los dioses y a los hombres. Antes que la filosofía se desarrollara, se buscaba en la poesía, sobre todo en Homero, una explicación del mundo y de la vida. Desde que nació la filosofía, tuvo que luchar con esta pretensión de la poesía de conocer y explicar el mundo, y a raíz de ello se produjo un inesperado desafío entre poesía y filosofía. Sus ecos resuenan particularmente en el pensamiento de Platón. Fue una lucha fructífera, y la poesía tuvo que conformarse finalmente con otras tareas. No obstante, en la época helenística, el antagonismo entre poesía y filosofía ya se había atenuado.

Ahora la contienda se planteaba entre dos posturas opuestas. Una alejaba la poesía de la ciencia y la otra trataba de aproximarla; la primera condenaba la poesía, la otra la elogiaba. Por un lado, los epicúreos, como antaño lo hiciera Platón, condenaban la poesía por presentar las cosas de manera distinta que la ciencia. Asimismo los escépticos afirmaban que si en la poesía había alguna filosofía, era una mala filosofía. Por el contrario, los estoicos, por ejemplo Posidonio, colocaban la poesía junto con la filosofía, sosteniendo que también ella nos presenta «las cosas divinas y las humanas». Su fórmula fue repetida por numerosos autores, como Cicerón, Séneca, Estrabón, Plutarco o Máximo de Tiro. Todos ellos consideraban poesía y filosofía como dos formas de cognición diferentes, pero finalmente nada contradictorias. Máximo, Dión y Plutarco, tenían a la poesía por una forma anterior y menos avanzada que, no obstante, junto con la filosofía, constituía «un arte armonioso».

Es verdad que la poesía se vale para expresarse de los versos, pero, al decir de Estrabón, esto carece de importancia, dado que sólo le sirven para atraer a la masa y fuera de esto, poesía y filosofía son una misma cosa. El hecho de oponer la poesía a la historia y aproximarla a la filosofía es muy sintomático para el pensamiento antiguo. Tanto la historia como la filosofía reflejan la realidad, pero mientras la primera reproduce hechos particulares, presentando el aspecto concreto de las cosas, la segunda presenta leyes generales y la esencia de dichas cosas. Por eso, la disciplina que presenta la esencia de las cosas y no su aspecto, estaba para los antiguos más cerca de la poesía. Tal interpretación era la que mejor correspondía a su concepción de la poesía, de la representación poética, y en fin, de la *mimesis*.

En la interpretación antigua de la poesía coexistían dos ideas bien distintas e incluso incompatibles, a saber, que la poesía, por una parte, crea ficción y por la otra busca la verdad. Al contraponer la poesía a la historia se acentuaba su elemento fic-

ticio, y al aproximarla a la filosofía, se hacía hincapié sobre la verdad y el conocimiento del mundo contenidos en la poesía.

5. *La poesía y la oratoria.* La relación entre la poesía y la oratoria causaba a los antiguos cierta perplejidad, dado que veían en ellas dos disciplinas muy afines y, sin embargo, diferentes.

A) Hoy, la base natural para distinguir la poesía y la oratoria sería el hecho de que la poesía posee una forma escrita, mientras que, la oratoria es oral. Pero tengamos en cuenta que en la antigüedad la poesía fue, durante largo tiempo, o recitada o cantada por los rapsodas o actores, mientras que los discursos de los grandes oradores no sólo eran pronunciados y escuchados, sino también publicados y leídos.

B) Por lo tanto, los griegos tenían una base diferente para hacer una distinción entre ambas disciplinas: para ellos la poesía tenía como fin satisfacer y complacer a los hombres, mientras que el fin de la oratoria radicaba en guiarlos *(flectere)*. Los discursos también aspiraban por entonces a ser considerados como obras de arte, y eran compuestos con vistas a agradar. Por otra parte, la poesía dramática, la tragedia ateniense y, sobre todo, la comedia, no aspiraban tan sólo a gustar, sino también a razonar y convencer, combatiendo unas opiniones para implantar otras en su lugar.

C) Otro rasgo diferenciador estribaba en el hecho de que la poesía se refiere a la ficción mientras que la oratoria se ocupa de los problemas reales de la sociedad. En este caso, la poesía se distinguía de la oratoria por las mismas razones que la separaban de la historia. Pero los romanos no estaban muy dispuestos a admitir este punto de vista, dado que sus oradores hacían al principio las prácticas en sus escuelas sirviéndose precisamente de temas ficticios *(declamationes)*, aunque posteriormente con el fin de la república, hubo más ocasiones de practicar que de actuar en público.

D) Finalmente, surgió otro punto de vista: la poesía es una creación en verso, mientras que la oratoria utiliza la prosa. Tácito, en su diálogo *Sobre los oradores* considera la poesía como una especie de oratoria, y distingue entre oratoria retórica y oratoria poética, es decir, oratoria propiamente dicha y poesía. Tal distinción e identificación de la oratoria con la prosa literaria contaba en la antigüedad con una justificación histórica. Desde Gorgias hasta Isócrates, los discursos constituían la primera, y durante cierto tiempo la única, forma de creación en prosa con aspiraciones artísticas. Además, los logros de los oradores en el campo de la prosa artística, fueron más tarde utilizados por historiadores y escritores, con lo cual los principios de la retórica hallaron su aplicación no sólo en la oratoria sino en toda la prosa literaria, llegando dicha retórica a ser la forma tipo de la prosa en general. Tuvo lugar entonces una división de papeles: lo poético era la estética de la poesía, mientras que la retórica era la estética de la prosa. Según parece, tan sólo Hermógenes limitó esta función de la retórica, dividiéndola en tres grupos: política, jurídica y la llamada epidíctica (demostrativa), sosteniendo que solamente esta última (que incluía, entre otros, los panegíricos) tenía algo que ver con la literatura. Según esto, toda la poética, pero sólo una parte de la retórica, entrarían en el campo de la estética.

6. *Poesía y verdad.* Los principales problemas de la poética antigua pueden agruparse en tres apartados: la actitud de la poesía hacia la verdad, la actitud de la poesía hacia el bien, y la actitud de la poesía hacia la belleza.

En lo que respecta a la verdad, en el primer período se enfrentaban las opiniones de los que reprochaban a la poesía que su esencia era la mentira y los que la defendían estimando que su esencia era la verdad, aunque concebida metafóricamente. Ambas opiniones, opuestas y dominantes en el pensamiento antiguo, coincidían sin embargo en que no podía haber buena poesía sin atender a la verdad.

En cambio, en la época del helenismo surgió la convicción de que además de la

verdad la poesía requiere también libertad e imaginación. El poeta tiene así derecho a valerse de la ficción; «¿Qué puede se tan ficticio *(fictum)* como el verso... las piezas teatrales?» —pregunta Cicerón. Y añade Pseudo-Longino: «las fantasías de los poetas se inclinan hacia las fábulas y rebasan los límites de toda verosimilitud». Plutarco, a su vez, contrapone la poesía con la vida. Y escribe Luciano que la poesía se contrapone a la historia como la libertad a la verdad, añadiendo que nadie exige a los poetas y pintores que den cuenta de lo que hacen. Eratóstenes afirma por su parte que al poeta le está permitido todo lo que le haga falta para conmover e influenciar a las almas.

Sexto Empírico señala ambas aspiraciones de la poesía, afirmando que unos poetas tienden a la verdad mientras que otros inventan lo que escriben porque quieren dominar y arrebatar las mentes, lo que se consigue más bien por las invenciones que por la verdad desnuda [9].

La poesía o encierra la verdad o es una creación libre. Al principio, los antiguos estaban dispuestos a desistir de la libertad con tal de que no se privara a la poesía de lo que consideraban más importante: que la poesía enseñara la verdad. Con el tiempo, el interés por la verdad poética fue disminuyendo y se dio una general disposición a prescindir de ella con tal de conservar la libertad.

Los conservadores estoicos seguían buscando en la poesía la verdad, y por ello recomendaban una interpretación alegórica. En cambio los estudiosos helenísticos de la estética, pertenecientes a otras escuelas creían que buscar la verdad en la poesía es un error y llegaron a una esencial distinción entre forma lingüística y contenido conceptual, que corresponde a la distinción moderna entre forma y contenido.

Si con ocasión de la poesía se habla de verdad, sabiduría, conocimiento, idea o cognición, se trata del contenido, que nada tiene que ver con la forma. En aquella época, empezaba a divulgarse la convicción de que en la poesía no se trata de su contenido. «No se deben evaluar los poemas según el pensamiento que contienen ni buscar en ellos información» —escribió Eratóstenes. También leemos en los textos de Filodemo: «lo bueno del poema no está en suministrar bellos pensamientos o en ser sabio» [10].

7. La poesía y el bien. En lo que concierne al bien, en la época helenística se realizó una transformación parecida a la que tuvo lugar respecto a la verdad. La primitiva interpretación de la poesía por parte de los griegos estaba llena de moralismo, a la par que de intelectualismo. Creían que la poesía tiene razón de ser sólo cuando está al servicio del estado y de la virtud, cuando instruye, educa y eleva la moral. La postura de Platón condujo a consecuencias extremas al respecto, ya que el filósofo sostenía que la poesía (la que conoció en su época) conlleva perjuicios morales mientras que debería proporcionar correlativamente ventajas morales a toda la sociedad. La estética posterior de la poesía abandonó, por lo menos en parte, estas posiciones. En los seguidores de Platón surgieron dudas en cuanto a los daños infligidos por la poesía, así como respecto a las ventajas que debería conllevar.

Por otra parte, es verdad que todavía Séneca lamentaba que el arte afectara negativamente a los sentimientos. Marco Aurelio quiso tratar la poesía como una escuela de la vida, y Ateneo como un instrumento para prevenir el mal. Pero surgieron también otras opiniones. Así Filodemo sostenía que no es posible al mismo tiempo proporcionar placer a los hombres y contribuir a su bienestar y por lo demás, estimaba, que «no es posible divertir por medio de la virtud» [11]. Más moderna aún fue la opinión expresada por Ovidio quien, aludiendo a su arte poética, escribió: «no hay nada más útil que esas artes que no tienen ninguna utilidad» [11a].

La controversia sobre el problema de que si la poesía debe enseñar *(docere)* o divertir *(delectare)* se resolvió finalmente con un compromiso. Cicerón esperaba de

la poesía «la utilidad necesaria» *(utilitas necessaria)* así como «un júbilo ilimitado» *(animi libera quaedam oblectatio)*; las exigencias de la vida reclaman la utilidad mientras que la alegría emana de la libertad creadora. Horacio, fiel a medias al antiguo moralizador, afirma que la poesía debe «enseñar y divertir» *(docere et delectare)*. Otro testimonio de su actitud de compromiso es el postulado de que la obra poética sea *utile y dulce* [12], es decir, útil y agradable.

Una distinción fundamental había sido realizada antes por Teofrasto, para quien existían dos tipos de literatura: λόγός πρὸς πρᾶγμα y λόγος πρὸς τοὺς ακροατάς, *logos pros pragma* y *logos pros tous akroatas*, o sea, una literatura enfocada exclusivamente a su objeto y una literatura enfocada especialmente al oyente [a]. En la época del helenismo se llegó a la conclusión de que ambas literaturas son necesarias, debiendo la segunda ser evaluada conforme a la influencia que ejerce sobre la moralidad y censurada en el caso de que sus efectos sean negativos. En cuanto al primer tipo de literatura, se fue forjando la convicción de que era la más importante.

Junto a la pregunta de si la poesía produce el bien y el mal, los escritores del helenismo se planteaban otra: ¿presenta la poesía el bien y el mal en sus producciones? Y, especialmente, se preguntaban si la poesía debería presentar el bien y evitar la presentación del mal. Con el tiempo, fue ganando cada vez más adeptos la convicción de que si la poesía había de ofrecer una imagen completa de la realidad, debía presentar toda la diversidad de caracteres y costumbres, tanto los buenos como los malos, y las virtudes a la par que los defectos. Igual que los hombres no son ideales, la poesía no debería presentar a sus protagonistas como modelos de virtud, según afirman Plutarco o Máximo de Tiro.

8. Poesía y belleza. En lo que atañe a la relación entre la poesía y la belleza, la evolución helenística fue contraria a la que tuvo lugar en el caso de la relación entre la verdad y el bien. La era clásica asociaba la poesía con la verdad y el bien, y no con la belleza, mientras que la era helenística redujo el papel de la verdad y del bien en la poesía, reclamando a cambio la inclusión de la belleza. No obstante, las exigencias eran molestas, hablándose más de lo grato y agradable *(iucundum et suave)* que de lo bello como tal.

Antes de llegar a la época helenística, los antiguos hacían una distinción entre la belleza puramente objetiva (la *symmetria)* y la condicionada subjetivamente (la euritmia). Esta distinción concernía a la belleza perceptible en la arquitectura y en la pintura. En la poética del helenismo existía una distinción parecida mas no idéntica: se hacía una diferenciación entre la belleza de las cosas presentadas en la poesía y la belleza que residía en la manera de presentarlas. En otras palabras, se distinguía la belleza proveniente de la naturaleza y la belleza introducida por el arte, siendo la segunda la que predominaba en la poesía. Para apoyar esta tesis, se razonaba que en la poesía gustan todas las descripciones, también las de cosas feas, siendo más bien la poesía una bella imitación, ya sea de lo bello o de lo feo. En ella lo esencial será cómo se habla y no de quién se habla.

Por otra parte, los antiguos distinguían entre la belleza universal, igual para todos, y la individual, que depende del hombre, de las circunstancias y del tiempo. La *symmetria*, e incluso la euritmia, eran entendidas como belleza universal, mientras que la conveniencia *(decorum)* tenía el significado de belleza individual. En la época helenística, se atribuía mayor importancia a la belleza individual, a la conveniencia, y si la *symmetria* y la euritmia seguían ocupando el primer plano en las artes plásticas, en la poesía, sin embargo, era más importante el *decorum*. Para que la

---

[a] W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Biblioteka Narodowa, S., II, n.° 75, 1953.

poesía sea bella, debe ser, al decir de Hermógenes, adecuada y conveniente [13]. Quintiliano escribió que «a cada cosa le corresponde su forma apropiada» *(omnibus debetur suum decor)* y para Dionisio de Halicarnaso había «cuatro fuentes importantes y poderosas en las cuales inspira su gracia y belleza el lenguaje: la melodía, el ritmo, la variedad y la adecuación al contenido». Para Plutarco, representar hermosamente significaba representar de manera conveniente, es decir, no sólo representar hermosamente lo bello, sino también feamente lo feo. El helenismo creía que la belleza de la poesía depende del orden, de la medida y de la proporción entre las partes. Pero junto a ello, el helenismo introdujo otras ideas nuevas. Subrayando que la belleza poética reside en lo grande, esplendoroso y sublime, así como en la ornamentación y en la variedad. El epicúreo Filodemo cita como «virtudes de la expresión poética», es decir, del buen estilo, lo evidente, convincente, preciso, conciso, claro y conveniente. En cuanto a la relación presentada por el estoico Diógenes de Babilonia, difiere poco de la anterior. Según él, un buen estilo debe ser correcto, claro, preciso, conveniente y de buena construcción [14].

Los escritores del helenismo repetían con frecuencia que la variedad agrada *(varietas delectat)*. Así dice Plutarco que el arte poético se vale de la variedad y multiplicidad de formas [15], y sostiene que lo sencillo no excita los sentimientos ni la imaginación. Asimismo, Hermógenes evalúa negativamente la literatura «uniforme» y sin variedad. Los escritores helenísticos percibían también el valor de la literatura en lo que llamaban ἐνάργεια, evidencia [16]. En ello veía Hermógenes el verdadero valor de la poesía [17]: «lo más importante de la poesía es una imitación evidente y apropiada al tema». Muy ligado a lo anterior nos aparece el requisito de claridad [18]. Así, junto a la evidencia externa y sensorial, la poética del helenismo exigía que la obra literaria despertara una fe interna (πίστις), de modo que se leyera con convicción.

9. Los problemas de la poética. Los problemas de la poética solían ser presentados según un esquema ideado por Neoptólemo, quien había dividido la poética en tres partes que trataban de la poesía, del poema y del poeta respectivamente (ποίησις, ποίημα, ποιητής).

La primera parte concernía a la poesía en general, la segunda señalaba los tipos de poemas, y la tercera las cualidades relacionadas con la persona del poeta. El esquema no sólo aparecía en los manuales, sino también en las llamadas «eisagroglis». Los filósofos lo han señalado incluso en la estructura aparentemente libre del *Arte Poética* de Horacio. El esquema aparecía también en forma simplificada, como la dicotomía: poesía-poeta o, más en general: arte-artista.

La parte que aparece bajo el título «Sobre el poema», es de interés para el historiador de la literatura, mientras que las otras dos partes interesan al historiador de la estética. Hay en ellas una gran cantidad de ideas y problemas nuevos: ¿representación o imaginación?, ¿sabiduría o entusiasmo?, ¿intuición o norma?, ¿naturaleza o arte?, ¿la sublimidad o gracia? ¿Cuál o cuáles de estas cualidades debemos exigir a los poetas?

10. ¿Representación o imaginación? En la época helenística se produjo un cambio significativo en la manera de entender al poeta y al artista en general, pasando de una interpretación pasiva a una activa. En el helenismo, el poeta se fue convirtiendo en un creador que se basa en su imaginación más que en las cosas que busca representar. Los griegos de la era clásica apenas prestaban atención a la imaginación del poeta, mientras que en la época del helenismo ésta se reconocía como un factor significativo para la poesía. Así la denominaban con el término estoico de «fantasía» [19], o la definían como capacidad de «crear imágenes», contraponiéndola conscientemente a la imitación, a la «mimesis», como lo hiciera Pseudo-Longino [20]. «La

mimesis representa lo que ha visto, y la fantasía también lo que no ha visto», escribió Filóstrato. En esta época, habla mucho de los poetas ciegos, y la ceguera de Homero era tratada como símbolo y prueba de que la imaginación es más poderosa que los sentidos. Si antes el atractivo de una obra poética consistía en representar una imagen del mundo, ahora el interés estriba en revelar la imagen del alma del poeta [21].

Séneca expresó la opinión de su tiempo diciendo que para que surja una obra de arte aparte de los cuatro factores conocidos: artista, intención, materia y forma, hace falta aún un quinto elemento a saber, el modelo. «Nada concierne al problema si un artista tiene su modelo fuera, al que volver sus ojos, o dentro, concebido y colocado allí por el mismo, para sí.»

Los antiguos sabían que el arte posee un modelo, pero creían que éste es siempre un modelo del mundo real, y ahora observaron que también el artista puede llevarlo dentro de sí mismo. Este modelo interno lo denominaron «imagen» (εἰκών) o, más frecuentemente aún, «idea». Este término lo empleaba entre otros Cicerón, quien, aunque recurría a Platón, le había quitado su sentido platónico, transformando la existencia trascendente de la idea como tal en su simple representación en la imaginación del poeta. En sentido semejante, afirma Séneca que el artista puede poseer dentro de sí el modelo para su obra [22]. Plutarco dice que la idea que se forma en la mente del artista es «pura, independiente e infalible». Y escribe Vitruvio, que el artista difiere de un profano por conocer su obra por anticipado, pues antes de empezarla, ya ha establecido en su alma cuáles serán su belleza, su utilidad y su conveniencia.

11. ¿Sabiduría o entusiasmo? Los escritores helenísticos y romanos coincidían en cuánto a la necesidad de la existencia de la idea en todas las producciones de la creación poética. Así, el estoico Crates de Pérgamo afirma que «sólo un sabio es capaz de apreciar la belleza de la poesía, y no dejarse engañar por las ambigüedades del lenguaje». Cicerón, por su parte, escribe que «en todas las partes se necesita lo que suele llamarse, corrientemente, prudencia». Para Horacio, «saber es el fundamento y la fuente de escribir bien» *(scribendi recte sapere est principium, et fons)* [23], y sin ello la inspiración no sirve para mucho.

Mas, por otro lado, la sabiduría es de poca utilidad para el poeta que carezca de la inspiración [24]. Tanto los escritores griegos como los latinos solían denominar el estado de inspiración con la palabra griega «entusiasmo» (ἐνθουσιασμός) que significaba precisamente su *endiosamiento* o divina condición. Algunos escritores concebían realmente la inspiración como algo sobrenatural; pero para otros era solamente una tensión interna y una fantasía del poeta. Los platónicos la explicaban, por su parte, como acción divina, y los epicúreos mediante causas naturales. Unos subrayaban más la importancia de la inspiración, y otros, en cambio, la de la idea y la prudencia. Pero todos los pensadores de la época coincidían en que ambas eran necesarias en la creación poética.

Algunos escritores helenísticos entendían la inspiración como un estado de tensión y excitación e incluso de posesión y de locura. Pero había también quien afirmaba que el poeta inspirado debía estar tranquilo para poder mejor representar la cólera de Aquiles. Así Séneca creía que el artista puede lograr un resultado más perfecto con una pasión artificial que con una auténtica y verídica.

12. ¿La intuición o las normas? Para los antiguos, el concepto de arte era inseparable del concepto de norma, y no consideraban como arte aquello que no estuviera basado en unas reglas. Por eso, si al principio no incluían la poesía entre las artes, era porque la consideraban subordinada a la inspiración en mayor medida que a las normas. Pero en la época del helenismo, se produjo un doble cambio. En efec-

to, se empezó a admitir que la poesía no tiene a su disposición menor número de reglas que las restantes artes. Hasta lo sublime en la poesía está sujeto a las normas, según afirmaba Pseudo-Longino [25]. Por otro lado, se ha observado que la importancia de las reglas en la poesía y en las artes en general, no era de tal envergadura como se había creído antes. Dionisio de Halicarnaso escribió que sobre una composición artística no deciden los principios lógicos, sino más bien las ideas (δόξα) del propio artista y su capacidad de encontrar una solución adecuada (τὸ καιρόν). Y Quintiliano también creía que, para la creación, era más importante la *intuitus* que los preceptos técnicos.

En la época del helenismo empezó a consolidarse la convicción de que las normas no pueden ser consideradas como indispensables e invariables, sino dependientes de la época y de las circunstancias, y que no son, en consecuencia, aplicadas mecánicamente. Por tanto, es siempre necesario «saber cómo servirse de las reglas». En la época helenística se dieron cuenta de que primero se habían creado obras de arte y que las reglas vinieron derivadas de aquéllas. «Primero existió el poema y luego las reflexiones sobre él», y, sin embargo, «cada cosa tiene su particular belleza» [26], según escribió Luciano, y es imposible abarcarla con regla alguna. Si existen límites para las normas, hay también terreno para la libertad del poeta [27] y del lector. Filodemo, al citar a Aristón de Quíos, dice: «Debe haber poesías para todos los gustos» [28], y Pseudo-Longino añade al respecto: «que cada uno goce de lo que le agrada».

Dionisio de Halicarnaso contrapone la producción artística basada en reglas al encanto de una creación espontánea y, en otras, a la pasión. El arte espontáneo y la pasión emanan del amor a la belleza y no de las reglas [29]. Para los antiguos, la creencia de que en la poesía son obligatorias las normas, estaba ligada a la convicción de que su virtud principal es la perfección. En cambio, en el helenismo se llegó a la convicción de que la grandeza es más importante que la perfección. «Lo perfecto no recibe reproche, mientras que lo grande también es admirado», escribe Pseudo-Longino; «los grandes escritores están lejos de ser perfectos» [30].

13. ¿El intelecto o los sentidos? La discusión si en la poesía son más importantes las normas o la intuición, está vinculada con otra más general: ¿el intelecto o los sentidos? En la obra de un escritor anónimo, conocido como Pseudo-Siriano, el anti-intelectualismo adquiriría lo que podríamos llamar un carácter bergsoniano [31]. Según él, con el intelecto (λόγος) se pueden percibir únicamente los elementos de las cosas mientras que su totalidad es abarcable sólo por una impresión directa (αἴσθησις). El intelecto concibe las cosas y las formas sólo simbólicamente (συμβολικῶς) y es incapaz de comprenderlas de manera directa. El deber del artista es dar una representación de los objetos no sólo simbólica, sino también directa y concreta. El helenismo no rehuía los símbolos, pero también se mostraba favorable a la representación directa de las cosas por parte de la poesía y el arte. Y dicha representación directa era entendida como producto de la intuición o simplemente de los sentidos [32]

El problema se relacionaba tanto con la psicología de la experiencia estética como con la creación artística. El que la poesía afecta el oído era un *locus communis* de la poética antigua. No obstante, muchos creían que, como lo expresó Pseudo-Longino, la armonía «llega al alma misma, y no sólo al oído». Empero, el desarrollo de la poética helenística terminó por dar preponderancia al papel del oído (volveremos sobre este punto al presentar los conceptos helenísticos acerca de la relación entre la forma y el contenido de la poesía). Y los estoicos, especialmente Diógenes de Babilonia, adujeron nuevas pruebas al respecto, al distinguir entre las impresiones sensoriales naturales y educadas.

14. ¿La naturaleza o el arte? Aparte de los cuatro puntos objeto de controversia ya mencionados (imitación o fantasía, sabiduría o entusiasmo, normas o intuición, el intelecto o los sentidos), había en el helenismo otra pregunta: ¿la naturaleza o el arte? En esta discusión, «la naturaleza» significaba el carácter del poeta, su talento innato. La cuestión era: ¿qué es más importante, el talento que el poeta ha recibido de la naturaleza o el arte que con la práctica puede adquirir? Mientras que en las cuatro cuestiones anteriores, las simpatías de la época se inclinaban claramente hacia la fantasía, el entusiasmo y la intuición, en este caso se llegó a una fórmula intermedia. Horacio escribe al respecto: «Se ha discutido si un poema digno de elogio se hace por naturaleza o arte. Yo no veo de qué sirve el estudio sin una vena fecunda, ni el talento sin cultivar» [33].

Por otra parte, en aquella época se hacía más hincapié que actualmente sobre la distinción entre naturaleza y arte en el ámbito de la poesía. Así, se discutía si la sonoridad del poema y el buen estilo se deben al arte del poeta o a su buen oído. Filodemo combatía las opiniones de Neoptólemo, pero coincidía con él en que un escritor con una buena técnica no es lo mismo que un buen poeta [34].

Respecto a esta cuestión, la fórmula de compromiso abarcaba tres elementos: la naturaleza —la práctica— y el arte (φύσις-μελέτη-τέχνη). Junto a la naturaleza (talento natural del poeta) y el arte (conocimiento de las normas), se introducía la práctica, es decir, la experiencia, el ejercicio del escritor que le permite explorar bien el tema, y el conocimiento de su arte. Estobeo cita un poema en el que se dice que el poeta necesita el conocimiento de sus medios, una alta pasión creativa, sensibilidad para reconocer la oportunidad del momento y de las situaciones, sentido crítico, mente clara, experiencia y sabiduría. En esta enumeración, al «conocimiento de los medios» equivalía a lo que comunmente solía llamarse «arte», y a la «pasión creativa» correspondía la naturaleza del creador. En el llamado Anónimo Yámblico, se escribe que para obtener el éxito, tanto en la ciencia como en el arte, es preciso estar dotado por naturaleza y lo demás depende ya del hombre mismo: de si ama la belleza, si tiene pasión por el trabajo, si esmera su educación y si es perseverante. La opinión de Horacio a este respecto fue casi idéntica.

La oposición entre arte y naturaleza aparecía en el pensamiento antiguo también en otro sentido, como oposición entre la naturaleza por un lado y los productos del hombre por otro. Los sofistas acentuaban lo que separaba ambos conceptos, mientras que Aristóteles hacía hincapié en lo que los unía. Para el Estagirita, ambos estaban sujetos a las mismas leyes y en ambos predominaba la finalidad [a]. En la época romana, unos escritores creían que el arte depende de la naturaleza mientras que otros identificaban uno con otra.

Unos sostenían en efecto que el arte tiene su origen en la naturaleza y no hace otra cosa que desarrollar lo que ésta ya ha iniciado. La construcción, la danza, el canto, son actividades innatas al hombre que sólo con el tiempo se han convertido en artes. Otros escritores indicaban, en cambio, que las creaciones de la naturaleza están formadas como si fueran verdaderos productos artísticos, que conscientemente aspirarán a la belleza. La primera de estas ideas proviene de Quintiliano [34a] y la segunda la conocemos por Ovidio [34b]. Quintiliano llegó incluso a postular que la construcción y la música no son artes ya que se dan en la naturaleza, y Ovidio afirmaba por el contrario que la naturaleza «finge» el arte.

15. ¿La sublimidad o la gracia? De todas las antítesis planteadas por la estética helenística, quizás sea la más profunda la concerniente al valor de la poesía. Aquí el

---

[a] Véase G. 3a.

conflicto implicaba dos conceptos, καλόν y ἡδύ es decir, la belleza y el placer, de los cuales el primero definía la obra misma y el segundo su influencia sobre el hombre, el primero representaba los factores racionales en la poesía (λογικόν) y el segundo, los irracionales (ἄλογον).

En la época del helenismo, la belleza se identificó con lo sublime y el placer con la gracia. Dionisio de Halicarnaso dice: [35] «subordino al placer, la frecura, la gracia, la eufonía, la dulzura, la persuasión y todo lo semejante; a la belleza, la magnificiencia, la gravedad. la solemnidad, la dignidad, un tinte de antiguedad y similares».

La sublimidad dejaba de ser así una de las categorías estéticas, uno de los estilos poéticos, para convertirse en el único y más perfecto de los estilos. Para Horacio, *pulcher* significaba lo mismo que sublime: *omnis poésis grandis*. Dionisio empleaba la palabra «bello» como sinónimo de «grande» y de «magnífico». Desde esta perspectiva se empezaron a distinguir los estilos y a contraponer el estilo «noble» frente al «sencillo», entre los cuales se situaba el estilo «intermedio». Esta triple distinción, empero, se hizo más popular en la retórica [36] que en la poética.

Para algunos autores, como por ejemplo ocurría con Pseudo-Longino, el placer y la gracia de una obra de arte pasaban a un segundo plano frente a la sublimidad y la grandeza. Pero había también otros que trataban de aunar la belleza con el placer. A juicio de Dionisio, ambos son el objetivo de una obra que sea producto de la verdad y del arte y, al ser logrados, se cumple todo cuanto de ellos podría esperarse.

La unión de la belleza con el placer era una unión natural. El mismo Dionisio escribió que «los principios de una bella composición no son distintos a los de una composición agradable, pues en ambas se trata de una noble melodía, de un ritmo solemne, de una espléndida variedad y siempre además de la conveniencia». Dicha unión, realizada por los escritores helenísticos, permaneció como una fórmula de la perfección de cada obra humana, y de la poesía en particular.

16. ¿La forma o el contenido? Los estudiosos de la estética helenística crearon conceptos parecidos a los modernos conceptos de forma y contenido. Así en la poesía realizaron una distinción entre «lenguaje» (λέξις), que equivalía a forma, y «cosa» (πρᾶγμα), que correspondía al contenido [37].

Los griegos antiguos conocían dos de las variantes modernas del concepto de forma: a. la forma considerada en el sentido de la disposición de los elementos, (de este modo veían la esencia de la belleza); b. la forma considerada en el sentido de la manera de presentarse las cosas por parte del que escribe, es decir, el modo en que habla el poeta, a diferencia de lo que dice. El helenismo prestaba más atención a la forma en este segundo sentido [38].

En aquella época se forjó una tercera concepción de la forma: c. lo presentado directamente a los sentidos, en contraposición a lo indirecto, conceptualizado y percibido por medio del pensamiento. Y fue precisamente este concepto de forma el que desempeñaría un papel muy importante en los tiempos modernos. Esto se convirtió en objeto central de discusión acerca de lo que decide sobre el valor de la poesía: si la directa forma lingüística o el contenido conceptual, si las palabras o las cosas.

Ciertas escuelas, como la epicúrea o la estoica, de acuerdo con sus principios generales, atribuían el máximo valor en poesía a la sublimidad o utilidad del contenido. En esta dirección les llevaban, también los legados de Platón y de Aristóteles. Su lema fue el *rem tene verba sequentur* catoniano, de modo que si el contenido es importante, también se encontrarán las palabras adecuadas.

Empero, aparecieron asimismo los pensadores formalistas, desconocidos hasta entonces, aunque durante todo el helenismo constituyen, tan solo una minoría, que-

dando en oposición frente a la tendencia principal de la poética. Ya un anuncio del formalismo puede observarse en el pensamiento del peripatético Teofrasto, quien afirmaba que sobre un bello estilo deciden las bellas palabras. Esta corriente pronto se intensificó. Lo que sabemos sobre el formalismo helenístico en poesía sorprende por su radicalismo. No se han conservado textos de sus partidarios, pero nos han llegado noticias sobre ellos a través de su adversario Filodemo.

Los primeros formalistas fueron Crates de Pérgamo, Heracleodoro y Andrométides, quienes pertenecían a las escuelas estoica y peripatética de principios del helenismo (siglo III a. J.C.). Crates sostenía que un buen poema difiere de uno malo por el sonido agradable, y para Heracleodoro la diferencia estaba en la disposición agradable de los sonidos [39], sosteniendo que el oído es capaz de percibir por sí solo la totalidad de una obra poética. Por lo demás los tres filósofos coincidían en que el pensamiento incluído en el poema no tiene influencia alguna sobre los efectos producidos.

Nadie en la antigüedad dudaba de que la poesía afecta al oído y de que las particulares palabras, su ritmo y armonía, son percibidos a su través. En cambio, era controvertible si se percibía con el oído también la composición poética y, consecuentemente, si se evaluaba de este modo la poesía. Los formalistas querían demostrar que la poesía estaba integramente destinada al oído, y tesis semejantes aparecieron también en el helenismo tardío y en la época romana. Incluso Cicerón escribiría que «igualmente es digno de admiración un cierto y hábil juicio que es propio de los oídos» *(aurium item est admirabile... artificiosumque iudicium)* [40]. Quintiliano, por su parte, afirmó que el oído es el mejor juez de una composición *(optime iudicant aures)*. Y decía Dionisio de Halicarnaso que «dada su naturaleza, cada elemento de la lengua afecta de manera peculiar al oído, igual que es diversa la influencia de los estímulos visuales sobre la vista, de los sabores sobre al paladar y de otros estímulos sobre los demás sentidos. Algunos sonidos acarician el oído, otros lo molestan y amargan y otros lo calman». En otra ocasión añadió: «Es obligatoriamente bello el lenguaje que contiene palabras bellas y las palabras bellas están formadas de letras y sílabas bellas... De la estructura básica de los sonidos proviene la variedad de lenguajes en los que se revelan los caracteres, las pasiones, los estados de ánimo, las conductas de los hombres y las cualidades relacionadas con ellos». La diferencia era significativa: así los escritores se distinguían por la importancia que atribuían a la forma sin negar el valor del contenido. Y apreciaban, por tanto, en modo particular la forma, aun sin ser formalistas.

La interpretación formalista y auditiva de la poesía no contaba con una aceptación popular en la época helenística. Asimismo se solía opinar que «un poema no es considerado bueno por el crítico cuando gusta al oído, sino cuando está elaborado conforme a las razonables leyes del arte». Así a Filodemo le parecía extravagante la opinión de que «una buena composición no se puede captar por la razón, sino por un oído ejercitado» [41]. Y era semejante el juicio al respecto de Pseudo-Longino, que representaba otro extremo de la filosofía de entonces; según él, la composición artística le habla al alma y no sólo al oído [42].

La dicotomía entre forma y contenido no iba con la mentalidad de los antiguos, quienes disponían de un léxico conceptual más complejo y por tanto menos expuesto a la ambigüedad. Por ejemplo, uno de los primeros estoicos, Aristón de Quíos se servía de una cuádruple distinción: la idea expresada en la obra poética, los caracteres presentados en ella, sus sonidos y su composición. La idea y los caracteres pertenecían a lo que posteriormente se llamaría el contenido, mientras que el sonido y la composición constituirían la forma.

17. ¿Convención o juicio universal? Otra de las preguntas que se planteaba la

filosofía helenística era la siguiente: ¿son los juicios sobre la poesía objetivos y generales? También en este caso las opiniones de los escritores eran divergentes. Unos afirmaban que la poesía «por sí misma» y «por su naturaleza» no es ni buena ni mala [43]. Así refiere Filodemo que según algunos estudiosos todo juicio sobre la poesía se funda sobre convenciones, y éstas no son nunca universalmente válidas. Por otro lado, su opinión personal era distinta [44]: admitía que los criterios literarios son convencionales, pero creía que son a la vez universales [45]. Asimismo, el autor del tratado *Sobre lo sublime* estaba convencido de la existencia de juicios universales al respecto: a pesar de la diferencia de costumbres, gustos y modos de vida, «parece bien una sola cosa y lo mismo a la vez a todos» [46].

Nadie dudaba que los juicios sobre la poesía se basaran sobre ciertos criterios, pero la pregunta era si estos criterios tienen su origen en la experiencia, si constituyen una generalización de las sensaciones experimentadas, o bien si son independientes de ella o provienen del que juzga y son convenciones aceptadas por él. Los estoicos, conforme a su teoría del conocimiento, también en la estética recurrían a la experiencia, mientras que los presupuestos de los epicúreos les hacían inclinarse (aunque Filodemo lo negara) a considerar los criterios del juicio estético como una convención.

18. Poesía y pintura. Hay pocos aforismos antiguos concernientes a la teoría del arte tan famosos, populares e influyentes como el conocido *ut pictura poësis* horaciano, es decir, que una obra poética es como un cuadro [47]. No obstante, debemos tener en cuenta que para Horacio esta frase no contenía ninguna teoría de la poesía como tal, y no era sino una comparación pronunciada con ocasión más bien trivial. Su idea era la siguiente: frente a diversas obras poéticas hay que tomar diferentes posturas, así como algunos cuadros se miran de cerca y otros de lejos. No fue intención de Horacio inducir con su comparación el que la poesía aspirase a ser gráfica e imaginativa. Tampoco la comparación en sí misma fue una idea suya original, pues ya antes de Horacio se habían comparado la poesía y la pintura, siendo Aristóteles, el primero que lo hizo.

Esta costumbre de los antiguos de comparar la poesía con la pintura no testimonia, ni mucho menos, que considerasen ambas disciplinas como afines . Al contrario, siempre las tuvieron por muy distintas. Fue tan sólo la moderna teoría del arte la que las ha acercado, recomendando a la poesía que tome como modelo a la pintura (*ut picture poësis*) y, viceversa, que la pintura tome como modelo a la poesía (*ut poësis pictura*).

Hubo por lo menos un autor antiguo, Plutarco, que puso en duda la analogía entre poesía y pintura, viendo más afinidad entre la poesía y la danza [48].

En la poética, el helenismo aspiraba sobre todo a confrontar las principales posiciones y tratar de ajustarlas entre sí. Menos esfuerzos se realizaron para una elaboración detallada de los problemas y conceptos. Sin embargo hubo escritores como Sexto o Filodemo que si pensaron en ello, exigiendo una formulación más precisa de las opiniones. Filodemo sostenía en efecto que las deliberaciones generales sobre la «representación» de la realidad por la poesía, sobre la «idea» en la poesía, sobre «la belleza» o sobre «la armonía» eran insuficientes ya que todo ello se encontraba también en la prosa, y veía preciso explicar detalladamente lo que le proporciona a una obra su carácter poético, diferenciándola de la prosa.

M. TEXTOS DE LA ESTÉTICA DE LA POESÍA

DIONISIO TRACIO, *Ars grammatica* 1, 629 b

1. Γραμματική ἐστιν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγομένων. μέρη δὲ αὐτῆς ἐστιν ἕξ... ἕκτον κρίσις ποιημάτων, ὃ δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ.

ESTUDIOS SOBRE LA LITERATURA

1. La ciencia de la literatura es el conocimiento adquirido por la experiencia de lo que en general se dice en poetas y prosistas. Y tiene seis partes... la sexta es la crítica de los poemas, precisamente la más bella de este arte.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* I 57; 74; 84

Διονύσιος μὲν οὖν ὁ Θρᾷξ... φησί «γραμματική ἐστιν ἐμπειρία ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσι λεγομένων»... ⟨Ἀσκληπιάδης⟩ οὕτως ἀποδίδωσι τῆς γραμματικῆς τὴν ἔννοιαν: «ἡ δὲ γραμματική ἐστι τέχνη τῶν παρὰ ποιηταῖς καὶ συγγραφεῦσι λεγομένων»... Δημήτριος δὲ ὁ ἐπικαλούμενος Χλωρὸς καὶ ἄλλοι τινὲς τῶν γραμματικῶν οὕτως ὡρίσαντο «γραμματική ἐστι τέχνη τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ τῶν κατὰ τὴν κοινὴν συνήθειαν λέξεων εἴδησις».

Así pues, Dionisio el Tracio... dice: «La ciencia de la literatura es el conocimiento adquirido por la experiencia en general de lo que se dice en poetas y prosistas...» (Asclepíades) da así su concepto de la ciencia de la literatura: «La ciencia de la literatura es el arte de las cosas que se dicen en poetas y prosistas...». Y Demetrio, el llamado Cloro, y algunos otros estudiosos de la literatura la definieron así: «La ciencia de la literatura es el conocimiento de las expresiones que aparecen en los poetas y de las que siguen el uso común».

FILODEMO, *De poem.* V (Jensen, 21)

2. καὶ γάρ κατὰ τὸ εὖ τὸ τε εὐπρεπῶς ἅμα καὶ πειστικῶς πάντ' ἂν εἴη κοινὰ καὶ ποιημάτων καὶ λόγων καὶ τὰ πράγματα παρέχειν πάντων τῆς εἰκαστικῆς τρόπων οἰκεῖόν ἐστιν.

LA POESÍA Y LA PROSA

2. Pues que todo resulte bueno, conveniente al mismo tiempo y convincente podría ser común a la poesía y a la prosa, y presentar la realidad es propio de todos los tipos de artes representativas.

SCHOLIA AD DIONYSII THRACIS GRAMMATICAM (Bekker. An. Gr. II 656)

2a. ἰστέον δὲ ὅτι περὶ πᾶσαν τέχνην ὀκτώ τινα θεωρεῖται· εἰσὶ δὲ ταῦτα αἴτιον, ἀρχή, ἔννοια, ὕλη, μέρη, ἔργα, ὄργανα, τέλος.

LOS PROBLEMAS DEL ARTE

2a. Hay que saber que en todo arte se consideran ocho cosas, y son éstas: causa, principio, invención, materia, partes, resultados, instrumentos, fin.

TRACTATUS COISLINIANUS 1 (Kaibel, 50)

3. τῆς ποιήσεως
ἡ μὲν ἀμίμητος
ἱστορική παιδευτική
ὑφηγητική θεωρητική
ἡ δὲ μιμητή
τὸ μὲν ἀπαγγελτικόν, τὸ δὲ δραματικόν

TIPOS DE POESÍA

3. Poesía no imitativa
histórica educativa
instructiva teorética
Imitativa
lo narrativo lo dramático

POSIDONIO (Diógenes Laercio, VII 60)

4. ποίημα δέ ἐστιν, ὡς ὁ Ποσειδώνιός φησιν ἐν τῇ περὶ λέξεως εἰσαγωγῇ, λέξις ἔμμετρος ἢ ἔρρυθμος μετά σκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα... ποίησις δέ ἐστι σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θείων καὶ ἀνθρωπείων.

DEFINICIÓN DE LA POESÍA

4. Un poema es, como dice Posidonio en la introducción de su tratado «Sobre la dicción», dicción métrica y rítmica, que se aparta de la prosa con ayuda de su adorno... y poesía es un poema significativo que contiene una imitación de cosas divinas y humanas.

SCHOLIA AD DIONYSII THRACIS GRAMMATICAM (Bekker, An. Gr. II 649).

εἴπωμεν δὲ τὸν ὅρον τῆς τέχνης. οἱ μὲν Ἐπικούρειοι οὕτως ὁρίζονται τὴν τέχνην· Τέχνη ἐστὶ μέθοδος ἐνεργοῦσα τῷ βίῳ τὸ συμφέρον... ὁ δὲ Ἀριστοτέλης οὕτως· τέχνη ἐστὶν ἕξις ὁδοῦ τοῦ συμφέροντος ποιητική· ἕξις δ' ἐστὶ πρᾶγμα μόνιμον καὶ δυσκατάληπτον. οἱ δὲ Στωϊκοὶ λέγουσι· τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων ἐμπειρίᾳ συγγεγυμνασμένων πρός τι τέλος εὔχρηστον τῶν ἐν τῷ βίῳ.

DEFINICIÓN DEL ARTE

Digamos la definición del arte, los epicúreos definen así el arte: «Arte es un método que produce lo útil para la vida...» Y Aristóteles así: «Arte es una disposición que hace un camino que produce algo útil, y disposición es algo constante y difícil de concebir». Y los estoicos dicen: «Arte es un conjunto de percepciones organizadas por la experiencia con vistas a un fin útil en la vida».

ESTRABÓN, *Geographica* I 2, 3

4a. οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρώτην τὴν ποιητικήν, εἰσάγουσαν εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσαν ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μετὰ ἡδονῆς. οἱ ἡμέτεροι καὶ μόνον ποιητὴν ἔφασαν εἶναι σοφόν· διὰ τοῦτο καὶ τοὺς παῖδας αἱ τῶν Ἑλλήνων πόλεις πρώτιστα διὰ τῆς ποιητικῆς παιδεύουνιν

EL ARTE INSTRUYE Y EDUCA

4a. Los antiguos dicen que la poesía es una cierta filosofía primera, que nos introduce en la vida desde jóvenes y nos enseña caracteres, experiencias y acciones con placer. Los nuestros incluso afirman que sólo el poeta es sabio; por eso, también las ciudades de Grecia educan en primer lugar a los niños mediante la poesía, sin duda no por mera di-

οὐ ψυχαγωγίας χάριν δήπουθεν ψιλῆς, ἀλλὰ σωφρονισμοῦ· ὅπου γε καὶ οἱ μουσικοὶ ψάλλειν καὶ λυρίζειν καὶ αὐλεῖν διδάσκουντες μεταποιοῦνται τῆς ἀρετῆς ταύτης· παιδευτικοὶ γὰρ εἶναί φασι καὶ ἐπανορθωτικοὶ τῶν ἠθῶν· ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυθαγορείων ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων, ἀλλὰ καὶ Ἀριστόξενος οὕτως ἀποφαίνεται, καὶ Ὅμηρος δὲ τοὺς ἀοιδοὺς σωφρονιστὰς εἴρηκε.

versión, sino para hacerlos sensatos. Porque incluso los músicos que enseñan a cantar y a tocar la lira y la flauta reclaman para sí esa virtud, pues afirman ser educadores y correctores de los caracteres. Y esto no sólo es posible oírlo a los pitagóricos, sino que también Aristóxeno lo declara, e incluso Homero ha llamado a los aedos educadores.

PLUTARCO, *De aud. poet.* 17 a

EL OBJETIVO DE LA POESÍA

5. τοῦτο δὲ παντὶ δῆλον, ὅτι μυθοποίημα καὶ πλάσμα πρὸς ἡδονὴν καὶ ἔκπληξιν ἀκροατοῦ γέγονε.

5. Y eso es evidente para todo el mundo, que es una invención y una ficción para provocar placer y estupor en el oyente.

HORACIO, *De arte poética* 99

5a. Non satis est pulchra esse poëmata; dulcia sunto,
Et quocumque volent animum auditoris agunto.

5a. No basta que los poemas sean bellos: ¡que sean agradables / y que lleven a donde quieran el alma del oyente!

ERATÓSTENES (Estrabón I 2, 3 y 17)

6. ποιητὴν γάρ, ἔφη, πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας. μὴ κρίνειν πρὸς τὴν διάνοιαν τὰ ποιήματα, μηδ' ἱστορίαν ἀπ' αὐτῶν ζητεῖν.

6. Pues, dice, todo poeta tiene como fin la distracción, no la enseñanza. No juzga los poemas por su pensamiento, ni busca en ellos la historia.

RHETORICA AD HERENNIUM I 8, 13

LA POESÍA Y LA HISTORIA

7. Fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragoediis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoriae remota. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum.

Lo mismo en Cicerón, *De inv.* I 19-28.

7. Fábula es lo que no contiene hechos verdaderos ni verosímiles, como son aquellas transmitidas por las tragedias. Historia es un hecho que ha tenido lugar, pero alejado del recuerdo de nuestra época. Argumento es un hecho imaginario que, sin embargo, pudo haber sucedido, como los argumentos de las comedias.

CICERÓN, *De legibus* I 1, 5

8. Q.: „Intellego te, frater, alias in historia leges observandas putare, alias in poëmate".

8. Q.: «Entiendo que tú, hermano, piensas que hay que observar unas leyes en historia y otras en poesía».

M.: „Quippe cum in illa omnia ad veritatem, Quinte, referantur, in hoc ad delectationem pleraque".

M.: «Ciertamente, puesto que en aquélla todo, Quinto, apunta a la verdad, mientras que en ésta al placer, generalmente».

SEXTO EMPÍRICO, *Adv. mathem.* I 297

9. οἱ μὲν γὰρ τοῦ ἀληθοῦς στοχάζονται, οἱ δὲ ἐκ παντὸς ψυχαγωγεῖν ἐθέλουσιν, ψυχαγωγεῖ δὲ μᾶλλον τὸ ψεῦδος ἢ τὸ ἀληθές.

LA POESÍA Y LA VERDAD

9. Pues los unos (*sc.* los prosistas) tienen como meta la verdad, mientras que los otros (*sc.* los poetas) por todos los medios quieren deleitar, y deleita más la mentira que la verdad.

PSEUDO-LONGINO, *De sublimitate* XXII 1

9a. ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἡ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχής, ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην.

EL ARTE Y LA NATURALEZA

9a. El arte es perfecto cuando parece ser naturaleza, y la naturaleza, a su vez, da en el blanco cuando encierra el arte imperceptiblemente.

HERACLEODORO (?) (Filodemo, *Vol. Herc.* 2 IV 179)

10. τὸ ἀγαθὸν τοῦ ποιήματος οὐκ ἐν τῷ καλὰ διανοήματα συσκευάζειν ἢ σοφὸν ὑπάρχειν.

LA POESÍA Y LAS IDEAS

10. Lo bueno del poema no está en suministrar bellos pensamientos o en ser sabio.

FILODEMO, *De poem.* V (Jensen 51)

11. καὶ γὰρ καθὸ πόημα φυσικὸν οὐδὲν οὔτε λέξεως οὔτε διανοήματος ὠφέλημα παρασκευάζει.

LA POESÍA Y LA UTILIDAD

11. De modo que, en efecto, un poema por su propia naturaleza no proporciona ninguna utilidad, ni de dicción, ni de pensamiento.

Ibid., (Jensen, 7)

οὐκ ἔστι τέρπειν δι' ἀρετήν.

No es posible divertir por medio de la virtud.

OVIDIO, *Ep. ex Ponto* I. V, 53

11a. Magis utile nil est artibus his, quae nil utilitatis habent.

LA UTILIDAD DE LAS ARTES

11a. No hay nada más útil que esas artes que no tienen ninguna utilidad.

HORACIO, *De arte poética* 343

12. Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

12. Obtuvo todos los votos quien mezcló lo útil con lo agradable, / deleitando y aconsejando al lector al mismo tiempo.

HERMÓGENES, *De ideis* (Rabe 369)

13. τὸ πᾶσι τοῖς πεφυκόσι λόγου σῶμα ποιεῖν χρῆσθαι δύνασθαι δεόντως καὶ κατὰ καιρὸν ἡ ὄντως οὖσα δεινότης ἔμοιγε εἶναι δοκεῖ... δεινὸς χρῆσθαι πράγμασι λέγεται... ὁ εἰς δέον τοῖς παραπεσοῦσι πράγμασι χρώμενος οἷον ὕλῃ τινὶ οὖσι τῆς ὥσπερ τέχνης αὐτοῦ.

LA ESENCIA DE LO ARTÍSTICO

13. Lo que yo creo que es realmente el talento es poder hacer y utilizar el cuerpo de un discurso con todos sus recursos convenientemente y en el momento oportuno... Se dice que es hábil en utilizar los asuntos... quien en el momento preciso utiliza los asuntos que se le presentan como si fuera un material de su arte.

DIÓGENES DE BABILONIA (Diocles de Magnesia en Diógenes Laercio VII, 59)

14. ἀρεταὶ δὲ λόγου εἰσὶ πέντε· ἑλληνισμός, σαφήνεια, συντομία, πρέπον, κατασκευή. ... πρέπον δέ ἐστι λέξις οἰκεία τῷ πράγματι.

LAS VIRTUDES DE LA POESÍA

14. Las virtudes de la expresión son cinco: empleo correcto de la lengua griega, claridad, concisión, propiedad, estilo correcto... Y propiedad es la dicción adecuada a un tema.

PLUTARCO, *De aud. poet.* 25 d

15. μάλιστα μὲν ἡ ποιητικὴ τῷ ποικίλῳ χρῆται καὶ πολυτρόπῳ.

LA VARIEDAD EN LA POESÍA

15. La poesía emplea sobre todo la variedad y la diversidad.

DIONISIO DE HALICARNASO, *De Lysia* 7

16. ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἡ Λυσίου λέξις. αὕτη δ' ἐστὶ δύναμίς τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δ' ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως.

LA EVIDENCIA EN LA POESÍA

16. El estilo de Lisias tiene también gran evidencia en la descripción. Es ésta una fuerza que presenta ante los sentidos lo que se está diciendo, y se consigue por la captación de sus propiedades inseparables.

HERMÓGENES, *De ideis* (Rabe, 390)

17. τὸ μέγιστον ποιήσεως μίμησιν ἐναργῆ καὶ πρέπουσαν τοῖς ὑποκειμένοις.

17. Lo más importante de la poesía es una imitación evidente y apropiada al tema.

CICERÓN, *De finibus* III 5, 19

18. **Omne, quod de re bona dilucide dicitur, mihi praeclare dici videtur.**

LA CLARIDAD EN LA POESÍA

18. Todo lo que se dice claramente sobre un asunto bueno, me parece que se dice excelentemente.

QUINTILIANO, *Inst. orat.* VI 2, 29

19. **φαντασίας ... nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum**

LA FANTASÍA

19. A las «phantasias»... nosotros, con razón, las llamaremos «imágenes», por me-

absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur.

dio de las cuales se presentan a nuestra mente las representaciones de las cosas ausentes, de modo que parece que las percibimos con los ojos y las tenemos presentes.

PSEUDO-LONGINO, *De sublimitate* XV 1

20. Ὄγκου καὶ μεγαληγορίας καὶ ἀγῶνος ἐπὶ τούτοις... καὶ αἱ φαντασίαι παρασκευαστικώταται. οὕτω γοῦν εἰδωλοποιίας αὐτὰς ἔνιοι λέγουσι· καλεῖται μὲν γὰρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὁπωσοῦν ἐννόημα γεννητικὸν λόγου παριστάμενον· ἤδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοὔνομα, ὅταν ἃ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῇς τοῖς ἀκούουσιν. ὡς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἡ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἄν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια... (8) τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν. ... καὶ πάντη τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν, τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας κάλλιστον ἀεὶ τὸ ἐμπρακτον καὶ ἐνάληθες.

20. Además de esto también las imágenes sirven muy bien para proporcionar dignidad, magnificencia y vehemencia. Así, según esto, algunos les dan el nombre de «representaciones», pues comúnmente se llama «imagen» a toda idea capaz de producir una expresión con su presencia. Pero ahora sobre estos usos ha prevalecido el empleo de la palabra cuando, bajo los efectos del entusiasmo y la pasión, crees estar viendo lo que dices y lo pones a la vista de los oyentes. Y que la imagen en retórica aspira a una cosa y en poesía a otra, es algo que no se te puede ocultar, y tampoco que en poesía su fin es provocar asombro y en los discursos la vivacidad... Lo que se encuentra en los poetas tiende a la exageración de lo fabuloso... y a sobrepasar lo creíble por doquier, mientras que lo más hermoso de la imagen retórica es su vigor y su verosimilitud.

DIONISIO DE HALICARNASO, *Ant. Roman.* I 1, 3

21. εἰκόνας εἶναι τῆς ἑκάστου ψυχῆς τοὺς λόγους.

UNA OBRA EN TANTO QUE IMAGEN DEL ALMA

21. Las palabras son imágenes del alma de cada uno.

SÉNECA, *Epist.* 65, 7

22. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris exemplar habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi sibi ipse concepit et posuit; haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet.

EL MODELO INTERNO Y EXTERNO

22. Pero nada concierne al problema si un modelo tiene su modelo fuera, al que volver sus ojos, o dentro, concebido y colocado allí por él mismo para sí; esos modelos de todas las cosas los tiene dios dentro de sí.

HORACIO, *De arte poética* 309

23. Scribendi recte sapere est et principium, et fons.

LA POESÍA Y LA SABIDURÍA

23. Saber es el fundamento y la fuente de escribir bien.

LUCIANO, *Demosth. encom.* 5

24. πολλῆς δεῖ τῆς μανίας ἐπὶ τὰς ποιητικὰς ἰοῦσι θύρας. δεῖ γάρ τοι καὶ τοῖς καταλογάδην... ἐνθέου τινὸς ἐπιπνοίας, εἰ μέλλουσι μὴ ταπεινοὶ φανεῖσθαι καὶ φαύλης φροντίδος.

LA INSPIRACIÓN

24. Necesitan mucha locura quienes van hacia las puertas de la poesía... Pues, en verdad, incluso los prosistas necesitan... una cierta inspiración divina, si no quieren ser considerados comunes y de pensamiento vulgar.

SÉNECA, *De tranquil.* amini 17, 10

Nam sive Graeco poëtae credimus: „Aliquando et insanire iucundum est", sive Platoni: „Frustra poëticas fores compos sui pepulit", sive Aristoteli: „Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit", non potest grande aliquid et super ceteros loqui nisi mota mens.

Pues si creemos al poeta griego: «a veces es agradable también estar loco», o a Platón: «en vano el que está en su juicio golpea las puertas de la poesía», o a Aristóteles: «no ha habido ningún gran genio sin mezcla de locura», no es posible decir nada grande ni por encima de los demás, a no ser que la mente esté perturbada.

PSEUDO-LONGINO, *De sublim.* II 1

25. εἰ ἔστιν ὕψους τις... τέχνη, ἐπεί τινες ὅλως οἴονται διηπατῆσθαι τοὺς τὰ τοιαῦτα ἄγοντας εἰς τεχνικὰ παραγγέλματα. γεννᾶται γάρ, φησί, τὰ μεγαλοφυῆ καὶ οὐ διδακτὰ παραγίνεται... ἐγὼ δὲ ἐλεγχθήσεσθαι τοῦθ' ἑτέρως ἔχον φημί... τὰς δὲ ποσότητας καὶ τὸν ἐφ' ἑκάστου καιρόν, ἔτι δὲ τὴν ἁπλανεστάτην ἄσκησίν τε καὶ χρῆσιν ἱκανὴ παροῖσαι καὶ συνενεγκεῖν ἡ μέθοδος, καὶ ὡς ἐπικινδυνότερα αὐτὰ ἐφ' αὑτῶν... ἐαθέντα, τὰ μεγάλα... δεῖ γὰρ αὐτοῖς, ὡς κέντρου πολλάκις, οὕτω δὲ καὶ χαλινοῦ.

LAS REGLAS DE LA POESÍA

25. Si hay un arte de lo sublime... puesto que algunos creen que están totalmente equivocados quienes remiten tales temas a los preceptos del arte. Pues la grandeza, dice uno, es innata y no puede aprenderse... pero yo afirmo que se puede demostrar que es al contrario... pero las cantidades y la oportunidad en cada caso, y además la práctica y el uso más rectos, el método es capaz de limitarlos y proporcionarlos, y lo más elevado está muy expuesto al peligro abandonado a sí mismo... pues como muchas veces necesita el aguijón, así otras precisa el freno.

LUCIANO, *Historia quo modo conscribenda* 16

26. ἑκάστου γὰρ δὴ ἴδιόν τι καλόν ἐστιν· εἰ δὲ τοῦτο ἐναλλάξειας, ἀκαλλὲς τὸ αὐτὸ παρὰ τὴν χρῆσιν γίγνεται.

CADA COSA TIENE SU PROPIA BELLEZA

26. Pues cada cosa tiene su particular belleza; y si tú la cambias, resulta sin belleza e inútil.

HORACIO, *De arte poëtica* 9

27. Pictoribus atque poëtis Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

LA LIBERTAD DEL ARTISTA

27. Los pintores y los poetas / han tenido siempre una facultad igual de atreverse a cualquier cosa.

LUCIANO, Pro Imag. 18

παλαιὸς οὗτος ὁ λόγος ἀνευθύνους εἶναι καὶ ποιητὰς καὶ γραφέας.

Es antiguo ese dicho, que los poetas y los pintores no tienen que justificarse.

LUCIANO, *Historia quo modo conscribenda* 9

ποιητικῆς μὲν καὶ ποιημάτων ἄλλαι ὑποσχέσεις καὶ κανόνες ἴδιοι, ἱστορίας δὲ ἄλλοι· ἐκεῖ μὲν γὰρ ἀκρατὴς ἡ ἐλευθερία καὶ νόμος εἷς· τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ· ἔνθεος γὰρ καὶ κάτοχος ἐκ Μουσῶν.

Unos son los compromisos y las reglas de la poesía y los poemas y otros los de la historia; pues allí la libertad no se contiene, y hay una sola ley: lo que parece bien al poeta; pues está inspirado y poseído por las Musas.

ARISTÓN DE QUÍOS (Filodemo, *De poem.* V, Jensen 41)

28. πᾶσα γὰρ ἐξουσία πᾶσιν λελέχθω.

28. En efecto, que haya libertad de elección para todos.

DIONISIO DE HALICARNASO. *De Dinarcho* 7 (Usener, Raderm. 307)

29. δύο τρόποι... μιμήσεως ὧν ὁ μὲν φυσικός τέ ἐστι καὶ ἐκ πολλῆς κατηχήσεως καὶ συντροφίας λαμβανόμενος, ὁ δὲ τούτῳ προσεχὴς ἐκ τῶν τῆς τέχνης παραγγελμάτων. ... πᾶσι τοῖς ἀρχετύποις αὐτοφυής τις ἐπιπρέπει χάρις καὶ ὥρα τοῖς δ' ἀπὸ τούτων κατασκευασμένοις, ἂν ἐπ' ἄκρον μιμήσεως ἔλθωσι, πρόσεστίν τι ὅμως τὸ ἐπιτετηδευμένον καὶ οὐκ ἐκ φύσεως ὑπάρχον, καὶ τούτῳ τῷ παραγγέλματι οὐ ῥήτορες μόνον ῥήτορας διακρίνουσιν, ἀλλὰ καὶ ζωγράφοι τὰ Ἀπελλοῦ καὶ τῶν ἐκείνον μιμησαμένων καὶ πλάσται τὰ Πολυκλείτου καὶ γλυφεῖς τὰ Φειδίου.

EL ENCANTO DE LO ESPONTÁNEO

29. Dos son las maneras... de la imitación, de las cuales una es natural y proveniente de una gran instrucción y relación con el modelo, y la otra, relacionada con ésta, que proviene de los preceptos del arte... Hay una cierta gracia innata y sazón en todos los modelos originales, mientras que en los que se hacen a partir de éstos, aunque lleguen al grado más alto de la imitación, hay, sin embargo, algo elaborado y que no nace de la naturaleza, y con este precepto no sólo los oradores distinguen a los oradores, sino que también los pintores distinguen las obras de Apeles de los que lo han imitado, los modeladores las obras de Policleto y los escultores las de Fidias.

DIONISIO DE HALICARNASO. *De imit.*, *frg.* 3 (Usener, Raderm. 2. 200)

μίμησίς ἐστιν ἐνέργεια διὰ τῶν θεωρημάτων ἐκματτομένη τὸ παράδειγμα. ζῆλος δέ ἐστιν ἐνέργεια ψυχῆς πρὸς θαῦμα τοῦ δοκοῦντος εἶναι καλοῦ κινουμένη.

LA PASIÓN

La imitación es una actividad que conserva la huella del modelo por medio de principios. La pasión es una actividad del alma que se mueve hacia la admiración de lo que parece ser bello.

PSEUDO-LONGINO, *De sublimitate* XXXV 5

30. εὐπόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρειῶδες ἢ καὶ ἀναγκαῖον, θαυμαστὸν δ' ὅμως ἀεὶ τὸ παράδοξον... τοῦ ἁναμαρτήτου πολὺ ἀφεστῶτες οἱ τηλικοῦτοι ὅμως πάντες εἰσὶν ἐπάνω τοῦ θνητοῦ... τὸ μὲν ἄπταιστον οὐ ψέγεται, τὸ μέγα δὲ καὶ θαυμάζεται... ἐπὶ μὲν τέχνης θαυμάζεται τὸ ἀκριβέστατον, ἐπὶ δὲ τῶν φυσικῶν ἔργων τὸ μέγεθος, φύσει δὲ λογικὸν ὁ ἄνθρωπος. κἀπὶ μὲν ἀνδριάντων ζητεῖται τὸ ὅμοιον ἀνθρώπῳ, ἐπὶ δὲ τοῦ λόγου τὸ ὑπεραῖρον... τὰ ἀνθρώπινα.

LA PERFECCIÓN Y LA GRANDEZA DE LA POESÍA

30. Los hombres consideran a su alcance lo útil y necesario, y, sin embargo, admiran siempre lo extraordinario... aun estando muy lejos de ser irreprochables, sin embargo, todos los hombres que son geniales están por encima de la condición humana... lo perfecto no recibe reproche, mientras que lo grande también es admirado... y en arte se admira lo muy exacto, y en las obras de la naturaleza, la grandeza, y por naturaleza el hombre es un ser elocuente. Y en las estatuas se busca la semejanza al hombre, mientras que en el discurso lo que sobrepasa es lo humano.

PSEUDO-SIRIANO, *In Hermog.* περὶ ἰδεῶν praefatio

31. ὅλως τὸ τέλειον αἰσθήσει καὶ μόνῃ διαγινώσκεται· οὐ γὰρ ἂν δυνηθείη τις λόγος παραστῆσαι τὸ ὅλον ὡς ὅλον πλὴν εἰ μὴ συμβολικῶς· ἡ δὲ τοιαύτη γνῶσις οὐ καθάπτεται τῶν παρακολουθημάτων μή τί γε δὴ ὑποκειμένης οὐσίας... τὰς ἐξαλλαγὰς τῶν ἀτόμων καὶ τὴν ἀποτελουμένην ἐκ τῶν κατὰ μέρος μορφὴν αἰσθήσει καὶ μόνῃ καταλαμβάνομεν.

LA INTUICIÓN

31. En general el conjunto se reconoce por la impresión directa sólo, pues el intelecto no podría presentar el todo como todo a no ser simbólicamente, y tal conocimiento no capta las propiedades inseparables del objeto al no yacer bajo ellas su esencia... los cambios de las cosas individuales y la forma resultante de las partes los captamos sólo por la impresión directa.

DIONISIO DE HALICARNASO, *De Dem.* 50 (Usener, Raderm. 237)

32. κριτήριον ἄριστον ἡ ἄλογος αἴσθησις.

32. El mejor criterio es la impresión irracional.

HORACIO, *De arte poética* 407

33. **Natura fieret laudabile carmen [an arte,**
Quaesitum est. Ego nec studium sine [divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: [alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat [amice.

EL TALENTO Y EL ARTE

33. Se ha discutido si un poema digno de elogio se hace por naturaleza o arte. / Yo no veo de qué sirve el estudio sin una vena fecunda / ni el talento sin cultivar: así una cosa / pide ayuda a la otra y se unen amistosamente.

FILODEMO, *De poem.* V (Jensen 23)

34. τὸ διαφέρειν τὸν εὖ ποιοῦντα τοῦ ἀγαθοῦ ποιητοῦ δέχομαι.

34. Admito que el que compone bien poemas se diferencia del buen poeta.

QUINTILIANO, *Inst. orat.* II 17, 9

LA NATURALEZA Y EL ARTE

34a. Omnia, quae ars consummaverit, a natura initia (duxerunt)... Nec fabrica sit ars, casas enim primi illi sine arte fecerunt; nec musica, cantatur ac saltatur per omnes gentes aliquo modo.

34a. Todo lo que el arte ha llevado al más alto grado de perfección, ha tenido su comienzo en la naturaleza... Ni sea la arquitectura arte, pues aquellos primeros hombres hicieron cabañas sin arte; ni la música: todos los pueblos cantan y bailan de algún modo.

OVIDIO, *Met.* III, 158

34b. Simulaverat artem
Ingenio natura suo.

34b. La naturaleza había simulado al arte con su propio talento.

DIONISIO DE HALICARNASO, *De comp. verb.* 11 (Usener, Raderm., 37)

EL PLACER Y LA BELLEZA

35. ἐξ ὧν δ' οἶμαι γενήσεσθαι λέξιν ἡδεῖαν καὶ καλὴν τέτταρά ἐστι τὰ κυριώτατα ταῦτα καὶ κράτιστα, μέλος καὶ ῥυθμὸς καὶ μεταβολὴ καὶ τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τρίσι τούτοις πρέπον. Τάττω δὲ ὑπὸ μὲν τὴν ἡδονὴν τήν τε ὥραν καὶ τὴν χάριν καὶ τὴν εὐστομίαν καὶ τὴν γλυκύτητα καὶ τὸ πιθανὸν καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα· ὑπὸ δὲ τὸ καλὸν τήν τε μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ βάρος καὶ τὴν σεμνολογίαν καὶ τὸ ἀξίωμα καὶ τὸν πίνον καὶ τὰ τούτοις ὅμοια. Ταυτὶ γάρ μοι δοκεῖ κυριώτατα εἶναι καὶ ὥσπερεὶ κεφάλαια τῶν ἄλλων ἐν ἑκατέρῳ. Ὧν μὲν οὖν στοχάζονται πάντες οἱ σπουδῇ γράφοντες μέτρον ἢ μέλος ἢ τὴν λεγομένην πεζὴν λέξιν, ταῦτ' ἐστὶ καὶ οὐκ οἶδ' εἴ τι παρὰ ταῦθ' ἕτερον.

35. Yo creo que son cuatro las bases más decisivas e importantes de las que surge un estilo agradable y bello: melodía, ritmo, variación y lo que acompaña a estos tres, la adecuación. Y subordino al placer la frescura, la gracia, la eufonía, la dulzura, la persuasión y todo lo semejante; a la belleza, la magnificencia, la solemnidad, la dignidad, un tinte de antigüedad y similares. En efecto, esas cosas me parecen las principales y, por así decir, más importantes en relación a las demás. Lo que buscan todos los escritores de valor en épica, lírica o el llamado «lenguaje en prosa» es eso y no conozco otra cosa además de eso.

RHETORICA AD HERENNIUM IV 8, 11

TRES ESTILOS

36. Sunt... tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam attenuatam vocamus. Gravis

36. Hay tres clases de estilo, clases que nosotros llamamos géneros, en los que se recoge todo discurso que no sea defectuoso: el primero lo llamamos «elevado», el segundo «medio», el tercero «sencillo». Elevado es el

est quae constat ex verborum gravium magna et ornata constructione; mediocris est quae constat ex humiliore, neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate; attenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem.

que está compuesto de palabras elevadas, con una construcción grande y cuidada; medio es el que está compuesto de palabras de una condición más simple, pero no la más baja y ordinaria; sencillo es el que ha bajado hasta el uso más común del lenguaje normal.

NEOPTÓLEMO (Filodemo, *De poem.* V, Jensen 25)

37. παραπλησίως ἀναγκαῖα τήν τε λέξιν εἶναι καὶ τὰ πράγματα λόγον ἔχειν. πλεῖον ἰσχύειν ἐν ποιητικῇ τὸ πεποιημένον εἶναι τοῦ τὰ διανοήματ' ἔχειν πολυτελῆ.

LA FORMA Y EL CONTENIDO

37. Son semejantemente necesarios el lenguaje y que el discurso tenga asunto. En poesía tiene más importancia lo creado que tener ricos pensamientos.

DEMETRIO, *De eloc.* 75

38. δεῖ γὰρ οὐ τὰ λεγόμενα σκοπεῖν, ἀλλὰ πῶς λέγεται.

38. Pues es preciso examinar no lo dicho sino cómo se dice.

HERACLEODORO (?) (Filodemo, *Vol. Herc.* [2] XI 165)

39. τὴν ἀρετὴν τοῦ ποιήματος ἐν εὐφωνίᾳ κεῖσθαι.

EL JUICIO DE LOS SENTIDOS Y LA RAZÓN

39. La excelencia del poema reside en la eufonía.

CICERÓN, *De natura deorum* II 58, 145

40. Primum enim oculi in eis artibus, quarum iudicium est oculorum, in pictis, fictis caelatisque formis, in corporum etiam motione atque gestu multa cernunt subtilius: colorum etiam et figurarum tum venustatem atque ordinem et, ut ita dicam, decentiam oculi iudicant... Auriumque item est admirabile quoddam artificiosumque iudicium.

40. En efecto, en primer lugar nuestros ojos perciben mucho más sutilmente en las artes cuyo juicio depende de los ojos, en las imágenes pintadas, modeladas y cinceladas; también en el movimiento de los cuerpos y el gesto; además los ojos juzgan la belleza y la distribución de los colores y las figuras y, por así decir, su conveniencia... E igualmente es digno de admiración un cierto y hábil juicio que es propio de los oídos.

Cf. HORACIO, *De arte poética* 180

Segnius inritant animos demissa per [aurem,
Quam quae suut oculis subiecta [fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

Menos vivamente excitan los pensamientos las cosas que entran por el oído / que las sometidas a los ojos, que no engañan, y que / el mismo espectador se transmite a sí mismo.

FILODEMO, *De poem.* V (Jensen, 47)

41. [Ἀρίστων] καταγελάστως δ' ἐπιτίθεται καὶ τὴν σπουδαῖαν σύνθεσιν οὐκ εἶναι λόγῳ καταληπτήν, ἀλλ' ἐκ τῆς κατὰ τὴν ἀκοὴν τριβῆς.

41. (Aristón) añade ridículamente que una buena composición no se puede captar por la razón, sino por un oído ejercitado.

PSEUDO-LONGINO, *De sublim.* XXXIX 3

42. τὴν σύνθεσιν, ἁρμονίαν τινὰ οὖσαν λόγων ἀνθρώποις ἐμφύτων καὶ τῆς ψυχῆς αὐτῆς, οὐχὶ τῆς ἀκοῆς μόνης ἐφαπτομένων.

42. La composición es una especie de armonía de palabras innatas en el hombre y que impresionan su alma. no sólo su oído.

SEXTO EMPÍRICO, *Adv., mathem.* II 56

LA UNIVERSALIDAD Y LAS CONVENCIONES EN LOS JUICIOS SOBRE LA POESÍA

43. ἡ τε λέξις καθ' ἑαυτὴν οὔτε καλή ἐστιν οὔτε μοχθηρά.

43. La lengua en sí misma no es buena ni mala.

FILODEMO, *De poem.* V (Jensen, 53)

44. μιμησίς τις ἐν τοιαύτῃ κατασκευῇ... κοινὸν ἀποδώσει κρῖμα πᾶσιν.

44. Una imitación de tal clase... proporciona un juicio común a todos.

FILODEMO, *De poem.* V (Jensen, 51)

45. ἠλήθευον δὲ φυσικὸν ἀγαθὸν ἐν ποιήματι μηδὲν εἶναι λέγοντες... ἐψεύδοντο δὲ θέματα πάντα νομίζοντες εἶναι καὶ κρίσιν οὐχ ὑπάρχειν τῶν ἀστείων ἐπῶν καὶ φαύλων, ἀλλὰ παρ' ἄλλοις ἄλλην.

45. Decían la verdad al afirmar que en un poema no hay nada que sea bueno por naturaleza... y se equivocaban al pensar que todo es determinación arbitraria y que no existe un criterio general de los versos buenos y malos, sino que hay uno en cada caso.

PSEUDO-LONGINO, *De sublim.* VII 4

LA UNIVERSALIDAD EN LOS JUICIOS SOBRE LA POESÍA

46. καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινὰ τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν. ὅταν γὰρ τοῖς ἀπὸ διαφόρων ἐπιτηδευμάτων, βίων, ζήλων, ἡλικιῶν, λόγων, ἔν τι καὶ ταὐτὸν ἅμα περὶ τῶν αὐτῶν ἅπασι δοκῇ, τόθ' ἡ ἐξ ἀσυμφώνων ὡς κρίσις καὶ συγκατάθεσις τὴν ἐπὶ τῷ θαυμαζομένῳ πίστιν ἰσχυρὰν λαμβάνει καὶ ἀναμφίλεκτον.

46. Considera bello, sublime y verdadero lo que agrada en cualquier circunstancia y a todos. Pues cuando a personas de diferentes costumbres, vidas, gustos, edades, pensamientos, parece bien una sola cosa y lo mismo a la vez a todos sobre lo mismo, entonces el juicio y la aprobación de personas tan discordes lleva consigo la fuerte e indudable garantía para lo admirado.

HORACIO, *De arte poetica* 361

47. Ut pictura poesis: erit, quae, si proprius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
indicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

LA POESÍA Y LA PINTURA

47. Como la pintura es la poesía: habrá una que, si te hallas más cerca / te cautivará más, y otra, si estás más lejos; / ésta ama lo obscuro, querrá ser vista con luz esta otra / que no teme la penetrante agudeza del juez, / ésta gustó una vez, ésa gustará repetida diez veces.

PLUTARCO, *Quaest. conviv.* 748 A

48. μεταθετέον τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν· σιωπῶσαν καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν πάλιν τὴν ποίησιν. οὐθὲν γὰρ ἔοικεν οὔτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὔτε χρῶνται τὸ παράπαν ἀλλήλαις· ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα [μιμούμεναι] περὶ τὸ τῶν ὑπορχημάτων γένος ἓν ἔργου ἀμφότεραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.

LA POESÍA Y LA DANZA

48. Se puede trasladar el dicho de Simónides de la pintura a la danza: que la danza es una poesía silenciosa y la poesía una danza articulada; por lo cual dijo que ni la pintura era parte de la poesía ni la poesía de la pintura, ni se utilizan una a otra en absoluto, pero en la danza y la poesía hay una unión total y participan una de otra, y sobre todo en el tipo de los «hiporquemas» ambas consiguen una sola obra, una representación por medio de actitudes y palabras.

9. La estética en la retórica

1. La retórica. Los antiguos admiraban la oratoria; el arte de los oradores ocupaba un puesto de honor entre todas las artes. Asimismo prestaban una atención especial a la teoría de la oratoria, a la retórica [1]. Se daban cuenta de lo problemático que es este arte y buscaban en su teoría algunas justificaciones.

La oratoria posee sus normas, así que puede ser considerada como un arte en el amplio sentido griego del término, pero, ¿se la puede también incluir entre las artes en el sentido más restringido? ¿Pertenece la oratoria a las bellas artes?, ¿se parece a la poesía? ¿Qué la distingue de las otras artes de la palabra? Entre sus objetivos no figura ni el de imitar ni el de alegrar; su fin es convencer. ¿Será entonces éste su rasgo distintivo? ¿O el hecho de que es un arte oral? Si lo anterior fuera su característica, quedaría en desacuerdo con el objetivo de convencer a la gente, ya que se puede también convencer por escrito. ¿Será entonces lo determinante que la oratoria está al servicio de la vida real, a diferencia de la poesía que vive en la ficción? ¿O lo será el hecho de que la poesía se sirve del verso mientras que la oratoria emplea la prosa? Los antiguos se planteaban todas estas preguntas y discutían cómo definir la oratoria y con base en qué criterios precisar sus fines y valor.

[1] C. S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, 1924. - W. R. Roberts, *Greek Rhetoric and Literary Criticism*, 1928. - W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie* (la introducción incluye un esbozo de la historia de la retórica antigua).

2. *Gorgias.* En el democrático sistema griego, donde cada ciudadano podía decidir sobre asuntos públicos, casi continuamente surgía la necesidad de convencer y ganarse al pueblo, y por lo tanto era de suma importancia establecer una teoría infalible para persuadir al pronunciar los discursos. Dicha teoría, llamada retórica, fue iniciada en la Magna Grecia en el siglo V. Antes, los griegos habían contado ya con célebres-oradores prácticos, pero en el siglo V surgieron también los teóricos, que formularon los preceptos generales de cómo persuadir eficazmente. Atenas pronto se convirtió en el centro principal de la retórica y ya en el periodo clásico desempeñaba un papel significativo en este campo. La primera celebridad en la historia de la retórica fue Gorgias, fundador de una teoría general de este arte. Sostenía que un buen orador hechiza a los oyentes y es capaz de persuadirles de lo que no existe creando una ilusión. Además extendió esta concepción a todo el arte, interpretándolo como encantamiento, como creación de ilusiones, formulando de este modo la teoría ilusionista del arte.

Respecto a la retórica, afirmaba Gorgias que la tarea del orador es influir en el oyente sugestionándole, lo cual se consigue adaptando su discuso a las circunstancias y empleando las palabras adecuadas. Lo importante será que el orador hable de manera original, inesperada y sorprendente. Las frases efectistas chocantes que Gorgias empleaba y recomendaba a los demás, eran llamadas en la antigüedad frases «gorgianas».

La doctrina de Gorgias puede reducirse a la afirmación de que un orador ideal debe ser a la vez un artista perfecto. Y su oratoria será eficaz cuando encante a la gente y la persuada incluso a creer lo que no existe, cuando sea capaz de convencer de que es más fuerte o importante lo que en realidad es débil, y a la inversa, de que es débil lo que es fuerte.

Los discursos de Gorgias, que aplicaban sus principios, fueron las primeras obras de prosa griega con ambiciones artísticas, lo que antes sólo había ostentado la poesía. En su retórica, Gorgias vinculaba el designio de convencer con el de gustar, y unía la oratoria, que para los griegos era un asunto político y no artístico, con las artes y bellas letras. La retórica de Gorgias desempeñó un papel de vanguardia en toda la prosa artística. Sus entusiastas, comparaban los logros de Gorgias en el campo de la oratoria con los de Esquilo en la poesía.

3. *Isócrates.* Dos principales maestros de retórica en Atenas fueron los sofistas. Sostenían éstos que la única meta del orador es defender la causa que le ha sido conferida. En cambio, no debería preocuparle si la causa es buena o mala, si defiende la verdad o la falsedad; un orador profesional debe concentrarse en cómo defender la causa y no en qué causa defiende. De ello se desprende que los sofistas concebían la oratoria de manera formal. Lo importante para ellos era la forma, no el contenido. Pero tampoco se trataba de que la forma fuese bella; exigían sólo que fuese convincente, que el discurso fuera eficaz. Tal interpretación alejaba la oratoria del arte, acercándola al mismo tiempo al campo de la lógica.

Isócrates, próximo a los círculos de los sofistas, fue muy célebre como orador y teórico de la oratoria. Fue él quien inició una etapa nueva en la historia de la retórica, pues para él la oratoria consistía sobre todo en poseer su conocimiento, habilidad y dominio de las reglas: será un orador perfecto el que conoce las reglas, el que es un perfecto teórico de la oratoria. No obstante, dichos conocimientos no pueden ser seguros, ya que —conforme a las doctrinas relativistas de los sofistas —Isócrates también mantenía que no existe un conocimiento cierto e innegable, ya que el hombre no dispone sino de conjeturas y suposiciones.

Para Isócrates, la oratoria tenía sobre todo el objetivo utilitario de convencer y satisfacer al oyente (ya que la satisfacción sirve indirectamente para convencer). La

belleza del lenguaje y la riqueza del discurso suscitan en los oyentes no sólo placer, sino también confianza en lo que dice el orador. De esta suerte, aunque dada su finalidad la oratoria es una habilidad, desde el punto de vista de sus medios es un arte nada inferior a la poesía. Mas su estilo puede y debe ser distinto al de la poesía. Mas su estilo puede y debe ser distinto al de la poesía: prosaico y no poético. El mismo Isócrates proporcionó un modelo de este estilo, que influyó no sólo en los historiadores sino en los prosistas en general. Mientras que la retórica influyó en la interpretación de la literatura, la oratoria influyó en la literatura misma. Tal influencia no fue menor de la que tuvo la retórica de Gorgias, si bien actuó con un espíritu distinto.

4. *Platón.* Platón adoptó una actitud nueva y completamente distinta hacia la retórica. Viviendo en la Atenas del siglo V y IV, no pudo mostrarse indiferente respecto a los problemas de la oratoria. Un testimonio de su interés por esta disciplina lo constituye el *Fedro* que contiene varias observaciones acerca de la moralidad que siempre conlleva la palabra escrita, comparada con el poder de la palabra viva. Fue Platón un fanático de la verdad y de la moralidad, y por lo tanto, las doctrinas de su época le parecían una personificación del mal, de la inmoralidad y la perversidad. Combatió las recomendaciones de Gorgias de «hacer fuerte lo débil y débil lo fuerte», así como el formalismo de los sofistas, siempre dispuestos a defender cualquier tesis, sin tomar en cuenta si eran verdaderas o no. Tampoco podía aceptar el relativismo de Isócrates para quien la retórica operaba con conjeturas, más que con base en el conocimiento.

Si bien es cierto que Platón se interesó por la retórica, también es verdad que no la apreció mucho. Su opinión acerca de ella fue la primera opinión negativa que se pronunció, y una clara advertencia contra su sobrevaloración. La polémica de Platón no cuestionaba el valor artístico de la oratoria, sino que trataba de demostrar los perjuicios científicos y éticos de la retórica. Así creía que para un orador era más necesaria la capacidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso, entre el bien y el mal, que el conocimiento de los preceptos de la oratoria, es decir, que más falta le hacía la filosofía que la retórica. A su modo de ver, el orador perfecto sólo lo era el perfecto filósofo.

5. *Aristóteles.* Las opiniones de Aristóteles respecto a la retórica diferían de las anteriores. El Estagirita ni habló contra ella, ni censuró la retórica como Platón, y en cambio investigó el valor de sus particulares enunciados, reglas y principios, recogiendo en su doctrina todo lo que consideraba válido, llegando incluso a escribir un manual de retórica. Es posible que antes de él, un discípulo de Gorgias, Polo, escribiera una obra de este genero, pero la *Retórica* de Aristóteles es el manual más antiguo que se conserva, el más antiguo y al mismo tiempo insuperable.

Para Aristóteles, la oratoria era un arte, pero no un arte por el arte, sino uno que aspira a un fin concreto: influenciar al hombre. Conseguir este fin es bastante fácil, porque depende no sólo del orador, sino también de las personas a quienes se dirige. Por lo tanto, las normas de la retórica no pueden ser universales o necesarias, sino que tienen que ser más bien probables. La retórica dispondrá, por otra parte, de normas basadas en principios racionales. No se convence al hombre con encantos, sino con argumentos, y el arte ha de servirse de ellos para sus fines. El instrumento fundamental de la oratoria es, para Aristóteles, la lógica, por lo cual, sólo será un orador perfecto quien sea un perfecto lógico.

La retórica no depende pues tanto de la ética como de la lógica. Al contrario de Platón, Aristóteles cree que los aspectos morales no pertenecen a la retórica, sino a la ética. La retórica puede y debe estar al servicio del bien, pero sólo ha de lograrlo con el empleo de argumentos eficaces, y no de fines morales. Y es cuestión de la

ética el cuidar de que un discurso sea moralmente elevado, mientras que la retórica debe aspirar a que sea convincente.

De manera semejante entiende Aristóteles la relación entre retórica y estética; y tampoco la belleza puede ser el objetivo de la retórica, ya que sólo lo es la persuasión. A diferencia de Gorgias y de Isócrates, Aristóteles no incluyó la oratoria entre las bellas artes. No obstante, precisamente en su *Retórica* presentó su teoría del bello estilo, donde razona que la belleza no es un fin de la retórica, sino uno de sus instrumentos.

6. *Teofrasto.* Los conceptos retóricos de Gorgias, Isócrates, Platón y Aristóteles, nacieron en la edad clásica. La época helenística y la romana, los heredaron y multiplicaron, conservando el interés griego por los problemas de la retórica. Este interés estaba especialmente vivo en la escuela de Aristóteles. En base a algunos fragmentos de las obras de Teofrasto —destacado discípulo del Estagirita— particularmente de su tratado *Sobre el estilo*, sabemos que prestaba especial importancia a los valores musicales del lenguaje, convencido de que las «bellas palabras», que proporcionan sensaciones auditivas agradables y evocan placenteras asociaciones, ejercen una atracción más intensa sobre la imaginación del oyente. Tal vez podamos afirmar que, a su modo de ver, un orador perfecto es un perfecto músico.

Teofrasto aconsejaba que el orador no dijera todo lo que tenía que decir, sino que compartiera su opinión con el oyente y que le sugiriese ideas que éste desarrollaría por su propia cuenta. Teofrasto consideraba al oyente y al espectador desde un punto de vista bastante moderno, como el que coopera con el orador y, por tanto, es coautor de una obra de arte.

7. *Tipos de oratoria.* Desde los tiempos de Aristóteles, los escritores habían intentado catalogar las cualidades de la oratoria. El mismo Teofrasto escribió incluso un tratado especial al respecto que, desgraciadamente, no se ha conservado. Luego Hermógenes distinguió siete cualidades de este arte: claridad, grandiosidad, belleza, energía, atmósfera, verdad y sugestión. Esta enumeración es un ejemplo de cómo ciertas ideas, que pueden tener un significado estético más general, surgieron en el seno de la teoría de un arte particular, en este caso, de la retórica.

Ya anteriormente la retórica había reunido ciertos elementos de la oratoria, así como varios de sus tipos: discursos políticos y forenses, de exhortación y de disuasión. Pero especialmente, y sobre todo en Roma, se habían distinguido y recogido diversos estilos de oratoria. La división más frecuente habla de tres estilos: sublime, medio y modesto, y la distinción es atribuida a Teofrasto. Cicerón, por su parte, distinguía el estilo serio *(grave)*, medio *(medium)* y sencillo *(tenue)* y Quintiliano habló de *genus grande, subtile* y *floridum*. Antes de él, el rétor Cornificio habló de *tria genera orationis: grave, mediocre* y *attenuatum*, mientras que Fortunaciano (hacia el año 300 de nuestra era) llamaba al primer estilo *ampulum, grande* o *sublime*, al segundo *moderatum* o *medium* y al tercero *tenue* o *subtile*. Había más clasificaciones, pero todas se parecían entre sí.

Cicerón afirmaba que no puede existir «un sólo tipo de oratoria» para todos los asuntos. El discurso debe variar conforme va dirigido al senado, al pueblo o a los jueces, a un público escaso o muy numeroso, según la personalidad del orador y el momento en que es pronunciado; por ejemplo, si el orador habla en tiempo de guerra o en tiempo de paz, durante una ceremonia o una festividad. Asimismo es distinto un discurso en que se delibera sobre un caso *(deliberatio)*, de uno que polemiza, elogia o consuela. El gusto de los oyentes es distinto; depende, por ejemplo, de su condición social. «Los que poseen caballo, un padre noble y una importante fortuna —escribió Horacio— no galardonarán con una corona al orador que gusta a vendedores de garbanzos y compradores de castañas.»

8. Asianismo y aticismo. En la época del helenismo se distinguían en la retórica dos estilos: el aticismo y el asianismo. El primero era un estilo rico, florido, cargado de efectos y ornamentos, «barroco». Se desarrolló, en cierta medida, bajo la influencia de Oriente, como indica el nombre que se le ha dado. Este nombre implicaba para muchos griegos, una connotación peyorativa. Sus adversarios lo oponían al aticismo, un estilo más sencillo, «clásico», que consideraban como el único correspondiente a la tradición y al espíritu del pueblo (aunque, en realidad, también el estilo grandilocuente tuvo en la época clásicas a sus grandes oradores).

El antagonismo entre estos dos estilos era evidente también en la poética, aunque más fuerte en la retórica. No se trataba tanto de distinguir entre los dos estilos como de decidir cuál de ellos era el mejor. En la época del helenismo, al mezclarse los griegos con los pueblos orientales, el estilo asiano alcanzó naturalmente la superioridad, aunque también el aticismo conservó muchos partidarios.

Uno de ellos fue Hermágoras de Temnos, famoso maestro de retórica que vivió entre los siglos II y I, y que consiguió que durante cierto tiempo triunfara el aticismo. Hermágoras censuraba a los asianistas por recurrir exageradamente a la intuición, y sostenía la necesidad de realizar estudios rigurosos de retórica. Elaboró un sistema de retórica, basándose en los oradores y teóricos clásicos, sobre todo, en Aristóteles, y como su sistema se apoyaba en modelos escolásticos, y tendía a estabilizar las formas y a subrayar la importancia de las normas, fue llamado «escolástico». Para Hermágoras, el orador perfecto era, en definitiva, el que más práctica tenía.

9. Cicerón. En Roma, el asianismo recibió cierto apoyo de Cicerón, quien representa la cumbre de la oratoria romana. Cicerón estudió oratoria en Grecia y asumió su tradición en gran medida, aun siendo innegables los méritos debidos a su propio genio. Su estilo era de un asianismo moderado, según lo testimonian sus discursos y tratados teóricos, que escribió en número de seis, de los cuales los más importantes son el *De oratore* (del año 55 a. C.) y *Orator ad Brutum* (46 a. C.). Son estos tratados de carácter polémico por lo demás, ya que en aquel entonces el aticismo contaba en Roma con célebres representantes en las personas de César y de Bruto.

Cicerón infundió en la retórica, que ya empezaba a hacerse rutinaria y escolástica, una savia nueva. Para él, la oratoria, gracias a la cual había llegado a las cimas del éxito y la popularidad, era algo más que un arte y una profesión. Era una cuestión vital y, al mismo tiempo, moral, pues el orador se pronuncia sobre cuestiones como la justicia, la verdad, el derecho y el bien, todas las cuales, siendo esenciales para el hombre y para la vida, están dentro de las competencias propias del orador. Podemos afirmar, por tanto, que para Cicerón, un orador perfecto es un hombre perfecto.

Cicerón considera la oratoria como un arte; el orador se asemeja de este modo al poeta, difiriendo sus respectivas creaciones tan sólo en los detalles: así, por ejemplo, mientras que el poeta debe prestar atención al ritmo, el orador debe seleccionar cuidadosamente las palabras. No obstante, Cicerón pone la oratoria por encima de la poesía, ya que esta última vive de la ficción y se permite grandes libertades *(licentia)*. El poeta además se preocupa más por el placer que por otras cosas *(voluptati vocis magis quam rebus)* y sólo quiere gustar, mientras que el orador aspira a demostrar la verdad. La gracia de la poesía ocupa para Cicerón un lugar secundario frente a la grandeza de la oratoria, que representa, por tanto, la mayor perfección, la verdadera filosofía, la auténtica moralidad y el arte, más elevado.

Aún cierto tiempo después de Cicerón, se mantuvo la admiración por la oratoria y el culto de la retórica. Tácito designaba a la oratoria —junto con la historia—

el lugar supremo entre las artes, afirmando que proporcionaba mayor júbilo que la misma poesía. Quintiliano, el último gran representante de la oratoria romana [4], autor del *De institutiones oratoria*, habló también de la oratoria en términos superlativos, y veía en ella el objetivo superior y más universal de la educación. Éste codificó las reglas de la oratoria y las recogió en un sistema, y su obra fue la cumbre de la retórica «escolástica».

Es significativo que para Quintiliano la oratoria no fuese una actividad *poietike* y productiva, que deja huella sobre la mente del hombre, sino una actividad de tipo «práctico», de igual forma que la danza, que no deja obra alguna y se agota en su acción. No era, por tanto, sino arte por el arte. Con el tiempo, el rétor, fascinado por los magníficos medios que la retórica había creado a lo largo de los siglos, había perdido ya de vista los mismos fines para los cuales habían sido creados e ideados.

El intenso cultivo de la retórica en la época del helenismo condujo a la evolución de numerosos conceptos, categorías y distinciones, algunos de los cuales acabaron aplicándose en toda la teoría del arte. Se formó así el concepto de composición *(compositio)*, es decir, de estructura *(structura)*; se realizó la distinción entre la belleza de las partes *(in singulis)* y belleza de los conjuntos *(in coniunctis)*; y se separaron y diferenciaron, en fin, diversos valores estéticos, como *latinitas, decorum, nitor*, es decir, *splendor* (en Sulpicio Víctor), *copia* (plenitud), *bonitas* (en Fortunaciano), *elegantia y dignitas* (en Cornificio).

10. La decadencia de la retórica. Para la oratoria, Roma fue un terreno de actividades nada inferior a Grecia, aunque bien es verdad que en la época del Imperio dejó de serlo para la oratoria política. La *Lex Cintia* prohibía a los abogados cobrar honorarios, por lo cual su profesión se convirtió en honorífica y servía más que nada para ganar en popularidad. Los oradores eran necesarios en los tribunales de todo el Imperio y su posición era elevada, por el hecho de que eran hombres de amplísima cultura.

En la Roma de los Césares, los estudios de oratoria eran los únicos estudios superiores organizados, y un anuncio de lo que serían más tarde las facultades de filosofía. Allí se enseñaban materias tales como el derecho y la teoría de la literatura, y en aquella época, los maestros públicos de retórica eran llamados «sofistas», ya que este título significaba lo mismo que profesor. Había además, dos tipos de cátedras, las de retórica política y las de retórica sofística, o sea, de retórica práctica y retórica teórica.

Pero por otra parte, esta época de esplendor no fue para la retórica un período de desarrollo y de progreso. Su desarrollo ya se había estabilizado y llegó a convertirse en una especie de escolástica; ya sólo se producían elaboraciones y compendios. El último que alcanzó fama en este campo fue Hermógenes de Tarso, quien vivió en los tiempos de Marco Aurelio, pero su papel se limitó al de historiador y compilador, legándonos una historia y los principios de la retórica.

Con el fin de la Antigüedad se cierra también la historia de la retórica. Los tiempos posteriores ya no añadieron nada esencial y este arte quedó ya para siempre como algo característico de la época antigua durante la cual desarrolló y realizó todas sus posibilidades. Para los antiguos fue la retórica objeto de las evaluaciones más vigentes: desde la extremada condena de Platón hasta la elevación por encima de todas las actividades y obras humanas, realizada por Cicerón. Por lo demás, adoptó todos los estilos posibles, desde el clásico aticismo al asianismo barroco, así como las más diversas interpretaciones, desde la puramente ética hasta la puramente formal, siendo tratada como parte de la ética, de la lógica y de la filosofía.

---

[4] J. Cousin, *Etudes sur Quintilien*, II tomo, 1936.

Los tiempos posteriores pusieron en cuestión casi toda su problemática o, para ser exactos, la dividieron en partes y la incluyeron en diversas disciplinas: lo que era la forma de persuadir, pasó luego a la lógica; y lo que era el argumento a la filosofía y a las ciencias particulares; y lo que constitutía su ornamento formó parte en definitiva de la teoría de la literatura y la estilística.

En los tiempos posteriores se dejó de ver en la retórica un terreno adecuado para discutir su característica relación con la filosofía, la moralidad, el arte o la poesía. También, con el tiempo, se separaron los problemas que la Antigüedad no supo distinguir eficazmente, como el que se refiere a los medios del discurso que sirven para persuadir y aquellos otros que determinan que nos guste y nos agrade. Este último problema pasó al campo de la estética. Así, la parcelación de la retórica y el hecho de privarla de sus dominios fue tan radical que finalmente de aquel arte de los antiguos no quedó nada en absoluto, llegando a afirmar Renan que no había sido en realidad sino un error de los griegos, e incluso según creía, su único gran error.

10. La estética de las artes plásticas

a) Las artes plásticas de la época del helenismo

1. Diferencias entre el arte clásico y el arte helenístico. La primera gran diferencia entre el arte clásico y el helenístico reside en sus temas respectivos. En el helenismo, junto con la arquitectura religiosa, floreció la construcción de los palacios, los teatros, las termas y los estadios. Las conquistas de Alejandro Magno trajeron como consecuencia la construcción de numerosas ciudades nuevas y convirtieron el urbanismo en el arte de la época. Los retratos, paisajes, escenas de género y composiciones decorativas, se convirtieron a su vez en los principales tipos de pintura, comenzándose a producir objetos decorativos de uso cotidiano para las capas sociales que en aquel entonces habían acumulado enormes fortunas y vivían con lujo y ostentación, por lo que la artesanía artística adquirió mayor importancia que hasta la fecha.

Pero, lo que es más importante, el arte helenístico expresaba otros gustos y ostentaba un estilo muy distinto del clásico, recurriendo no obstante a los logros finales de la era clásica. Los escultores tomaron como modelos el dinamismo y patetismo de Escopas, las formas rebuscadas y la fuerza emotiva de Praxíteles, así como el ilusionismo y virtuosismo de Lisipo. Los pintores por su parte orientaron sus inclinaciones hacia las refinadas proporciones, el colorismo y el arte retratista de Apeles.

La novedad del arte helenístico consistía sobre todo en su barroquismo, si hemos de emplear este término moderno, es decir, en su aspiración hacia la riqueza y a lo colosal en la arquitectura y hacia lo dinámico, patético y expresivo en la escultura. El altar monumental de Zeus y Hera en Pérgamo (siglo II a. de J. C.) y el melodramático Laocoonte (siglo I a. de J. C.) son dos monumentos conocidos y bien típicos del barroco helenístico.

Un claro síntoma de que el arte se transformaba de clásico en barroco fue la desaparición del orden dórico, tan característico de la primera etapa, y el simultáneo florecimiento del orden jónico, que llegó a ser la manifestación arquitectónica de la nueva época. Uno de sus representantes más destacados entre los siglos III y II fue Hermógenes quien ejerció una influencia significativa no sólo en la teoría del arte, sino también sobre el arte mismo.

Surgió además —como una variante del orden jónico— un orden arquitectónico muy distante del dórico, el corintio. No obstante, esto sucedió tan sólo en la segunda mitad del helenismo, siendo la primera gran construcción en este estilo el *Olimpieion* de Atenas (siglo II de nuestra era).

La novedad del arte helenístico consistía también en su diversidad, tanto en lo que atañe a los temas como en cuanto a la variedad de los estilos, cosa que constituía un notable contraste con el arte canónico y homogéneo de la era clásica.

El helenismo produjo no sólo un arte barroco sino también (empleando la terminología moderna un manierismo, un academismo y hasta un rococó). Así podemos encontrar características del rococó, por ejemplo, en las estatuillas de terracota de Tanagra. El arte helenístico dejó obras decididamente naturalistas, junto a otras que carecen de todo realismo. La época aspiraba a un arte monumental, pero al mismo tiempo mostraba cierta inclinación por los pormenores, y aunque buscaba formas nuevas también se volvió al clasicismo e incluso al arcaísmo. (Este retorno tuvo lugar en Pérgamo, a mediados del siglo I a. de C.). En cuanto al arte alejandrino se caracterizaba por su eclecticismo, que era como un equivalente natural de la *Koine* helenística de la lengua griega.

La variedad del arte helenístico no se debió exclusivamente a la larga duración de la época. Incluso durante un mismo período y dentro de una misma generación, en los extensos terrenos de la «ecúmene» nos encontramos con los más diversos temas, formas y corrientes artísticas. A menudo, el arte helenístico, en comparación con el clásico, ha sido tratado por los historiadores como inferior, e incluso considerado como una manifestación de decadencia artística. Pero en realidad el arte del helenismo no fue una variante, en peor, del arte clásico, sino un arte distinto, que se proponía diferentes finalidades y disponía de otros medios. Bien es verdad que no alcanzó la perfección del arte clásico, pero en cambio consiguió unos resultados que el arte clásico nunca llegó a alcanzar.

2. *La arquitectura romana.* Ya a finales del período republicano podían percibirse algunos aspectos de carácter negativo en la postura de los romanos hacia el arte: así, su falta de un más profundo instinto creativo, su disposición a aprovechar en el arte el trabajo ajeno, su eclecticismo y su utilitarismo. Estas características permanecieron vigentes en la época del Imperio, pero junto a ellas surgieron ciertas virtudes y además unas grandes posibilidades que motivaron que el arte romano no fuese tan sólo una prolongación del helenístico, sino que adoptara nuevas formas y tuviese sus propias metas. Durante la República, el arte romano era casi inexistente, en comparación con el de los estados de los Diádocos. En cambio, en la época del Imperio, ocupaba ya una posición predominante, y en algunas obras demostró ser insuperable. La gran fuente de arte y creatividad que en Grecia había sido el culto religioso, en Roma desapareció casi totalmente. Las guerras, los triunfos, la aspiración a la grandeza y a los mitos, produjeron nuevos temas y nuevas formas de arte. Además, la corte imperial se preocupó mucho por su desarrollo, así como, durante cierto tiempo (siglo I), la aristocracia rural, más tarde, en la época de los Antonimos (siglo II) la burguesía y, finalmente, la nueva aristocracia militar (siglo III).

La originalidad y grandeza de Roma se manifestaron sobre todo en su arquitectura y, dentro de ella, los interiores constituyen un mayor título de gloria que sus fachadas, los edificios públicos y las viviendas son más destacables que los templos, y la técnica es más notable que las mismas formas arquitectónicas. En principio, la arquitectura romana había guardado, respetándolas las formas griegas, y otorgando prioridad al orden corintio, que era el más decorativo de los griegos. En cambio disponía de una técnica propia, muy atrevida. Los arcos, bóvedas y cúpulas, dominados a la perfección, permitían cubrir grandes espacios, mientras que el cemento am-

plió de manera extraordinaria las posibilidades de construcción. Es por ello que Wickhoff pudo afirmar que la arquitectura griega había sido «un juego de niños» en comparación con la romana. Las bóvedas de aljibe, conocidas ya en los tiempos de la República, alcanzaron enormes dimensiones en construcciones tales como el palacio de Domiciano sobre el Palatino (finales del siglo I d. C.) o las termas de Caracalla (siglo III). La nueva técnica hizo posible además la construcción de cúpulas, empezando por el Panteón (de la época de Adriano), en cuya obra se resolvió el problema de edificar la cúpula sobre un espacio esférico.

Más rica que la griega, la arquitectura romana dejó enormes palacios (como el de Diocleciano en Splitt), y pequeñas villas urbanas y suburbanas, casas de varios pisos y algunas con terrazas (especialmente en Ostia), foros, termas, columnatas, bibliotecas, basílicas y teatros, abarcando todo tipo de construcciones, desde las más delicadas, como el teatro de Orange, hasta las más colosales como el Coliseo de Roma (año 80).

Los romanos otorgaron a los teatros una forma propia, distinta a la que tenían en Grecia. Entre los templos que construyeron, podemos encontrar algunos tan refinados como la *Maison Carrée* de Nimes (del año 16) o el pequeño templo circular de Tívoli, aunque, por otra parte bien es verdad que para los romanos los templos carecían de la importancia que se les había atribuído entre los griegos. La arquitectura romana comprende también tumbas monumentales, como la de Cecilia Metela o la de Adriano en Roma, y los arcos triunfales, monótonos, pero impresionantes. También las construcciones utilitarias de Roma, como puentes y acueductos, basados en construcciones de arco, eran obras de arte nada despreciables, dada su sencillez, utilidad y monumentalidad.

Durante los tres primeros siglos del Imperio, desde Augusto hasta Constantino el Grande, el arte romano pasó por diferentes modas y sufrió diversas transformaciones. En ciertos períodos, como por ejemplo durante el reinado de Adriano, asumió las características de un arte de estado, y en cambio en otros sufrió las influencias del Oriente, con su patetismo barroco o su hierática religiosidad. En sus enormes territorios, este arte fue adquiriendo variados matices, siendo sutil y clásico en el sur de Francia, o mezclado con elementos orientales y barrocos en el Asia Menor, en Palmira o en Baalbek, en la floreciente Siria del siglo I. Sin embargo, tanto por su carácter general como por sus formas particulares, los esquemas básicos del arco triunfal, del teatro o de la basílica, fueron excepcionalmente duraderos, y el peso de la tradición resultó ser más fuerte que el deseo de novedad.

3. Las artes plásticas romanas. La escultura romana era menos independiente que su arquitectura. Los romanos copiaban constantemente las estatuas de los griegos o repetían sus motivos. No obstante, también en este campo lograron algunos éxitos. En el retrato realista superaron todo lo conocido hasta entonces; así la estatua de Marco Aurelio creó un prototipo de todas las estatuas ecuestres posteriores. Los romanos desarrollaron el bajorrelieve figurativo, sobre todo las escenas de grupo en el particular «estilo continuo», que hacía posible la representación de temas complejos, como guerras, conquistas y triunfos. A diferencia de la escultura griega, los romanos dieron prioridad al bajorrelieve, igual que concentraron sus esfuerzos en dominar el arte del drapeado más que en el retratar cuerpos desnudos. La escultura romana era de estilo realista, pero en ella estaban presentes formas convencionales y modelos estereotipados.

La situación en la pintura fue análoga a la anterior. Era la suya una pintura casi exclusivamente decorativa, pero en este campo resultó ser insuperable, estableciéndose numerosas variedades de murales, realizados al fresco que nos son bien conocidos a través de los ejemplares conservados en Pompeya. Los mosaicos por su par-

te constituyeron la gran moda bajo el imperio de Roma, representando a la par un enorme triunfo de su arte, en el que rivalizaban sus magníficas reproducciones en mosaico de hombres y animales y naturalezas muertas. Floreció además la industria artística, con lo cual la riqueza y abundancia de gemas y camafeos no tenía precedentes.

El arte del helenismo y el del Imperio Romano manifestaron una actitud estética muy divergente de la del arte clásico en Grecia, y también sus teorías eran bastante diferentes, en cuanto que florecía el pluralismo, la libertad, la originalidad, la novedad, la imaginación y el sentimiento.

4. *La diversidad en el arte y en la estética helenísticos.* A diferencia de la uniformidad de la era clásica, el arte y la cultura del helenismo fueron muy variados. Su diversidad era además inevitable, dada la larga duración de aquel período, los extensos territorios que abarcaba y los numerosos centros de los que disponía, advirtiéndose en dicha variedad al menos tres dualidades.

A) Arte barroco y arte romántico. A lo largo de los siglos, el arte helenístico se alejaba cada vez más del arte clásico, creando dos corrientes. Una tendía hacia una mayor riqueza, dinamismo, plenitud y fantasía, y la otra por el contrario hacia una intensificación de los elementos espirituales, emocionales, irracionales y transcendentales. Esta dualidad se manifestó tanto en las artes plásticas como en la poesía, y en la práctica de los artistas de igual forma que en las teorías de los estetas. La estética de Filóstrato correspondía al primer tipo y tendía hacia el sensualismo de lo barroco, mientras que el segundo tenía su mejor representante en la persona de Dión de Prusa, que sostenía la estética del romanticismo espiritualista.

B) Arte ático y arte romano [a]. En la época del helenismo, existía principalmente en los territorios de la antigua Grecia una corriente coservadora, que quería mantener las viejas formas clásicas del arte, armoniosas y estáticas, orgánicas e idealizadas. Debido a sus raíces históricas y a su misma topografía, los historiadores llaman a esta tendencia el arte «ático». Pero junto a él se desarrollaba otro arte que trataba de romper con las viejas convenciones y alcanzar una mayor viveza y naturalidad, y que además se inclinaba por el impresionismo, lo pintoresco y la libertad de composición. Anteriormente, los historiadores situaban el centro de este arte en Alejandría y, por oposición al arte ático, lo llamaban alejandrino, pero finalmente venció la opinión de que las nuevas tendencias artísticas salían directamente de Roma. Su origen romano explica por qué dicha libertad e impresionismo estaban vinculados con la claridad. Así, a las dos corrientes artísticas del helenismo correspondían dos estéticas: la ática y la romana.

C) Arte de Europa y arte del Oriente [b]. La Grecia antigua mantuvo numerosos contactos con el arte oriental y sufrió su influencia, al principio a partir del arte egipcio y, en la época de Alejandro Magno y de los Diádocos, a partir del asiático. En los tiempos del Imperio Romano, que se extendía desde Europa hasta el Asia, se encontraron dos artes distintos que manifestaban no sólo diversas formas sino también diferentes bases estéticas. El arte procedente de Asia se caracterizaba por una mayor espiritualidad, sus esquemas y ornamentos eran ajenos a la mentalidad griega y su principio fundamental era el ritmo, de la misma forma que en el arte griego lo

---

[a] E. Strong, *Art in Ancient Rome*, 2 tomos, 1929. E. S. Swift, *Roman Sources of Christian Art*, 1951. Ch. R. Morey, *Early Christian Art*. 1953.

[b] J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901. D. Ainalow, *Ellenisticzeskija osnowy wizantijskowo iskusstwa*, 1900. J. H. Breadstead, *Orienta Forerunners of Byzantine Painting*, 1924. F. Cumont, *Les fouilles de Doura-Europos*. M. Rostowtzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, en «Yale Classical Studies», V, 1934. *Dura-Europos and its Art*, 1938.

era la organización estructural. El arte asiático no se mezcló con el greco-romano, ni tampoco ejerció influencia alguna sobre él. E incluso en algunos lugares ambos artes convivieron el uno junto al otro, según lo testimonian las excavaciones, especialmente las de Dura-Europos, a orillas del río Eufrates.

El arte asiático fue cultivado por los Partos, y nos recuerda el arte de los persas y tal vez el de otros pueblos de Asia más lejanos. Si no influyó en el arte greco-romano, tampoco pudo reflejarse en la estética de Grecia y Roma, no hallándose huella de él en ningún texto estético del helenismo. Pero era un arte del futuro. Luego, en la época cristiana, en las Iglesias orientales de Bizancio, este arte se hallaría en primer plano y a él se adaptaría la estética del período correspondiente.

b) La teoría de la Arquitectura

1. *Textos de los antiguos sobre Arquitectura.* Los antiguos escribieron mucho sobre arquitectura. Especialmente a los más celebres y famosos arquitectos les gustaba escribir sobre las construcciones levantadas por ellos mismos. Así Teodoro escribió sobre el templo de Hera en Samos, Quersifronte y Metágenes sobre el templo de Artemisa en Efeso, Ictinos y Carpión sobre el Partenón ateniense, Hermógenes, sobre el templo de Artemisa en Magnesia, Piteo y Sátiro, sobre el Mausoleo de Halicarnaso, y muchos otros, según nos consta, gracias a los escritos de Vitruvio. Esta literatura había sido iniciada ya en la época clásica, constando en un principio de descripciones particulares de edificios, aunque algunas de éstas incluían observaciones generales de carácter estético.

Junto a esos trabajos descriptivos existían también manuales de arquitectura, como *Sobre las proporciones de edificios sacros (De aedium sacrarum symmetriis)* de Fión y *Sobre las proporciones de los edificios corintios (De symmetriis Corinthiis)* de Sileno. Los arquitectos publicaban sus instrucciones para obtener proporciones perfectas *(praecepta symmetriarum)*, conociéndose los nombres de algunos autores de tales trabajos, como Néxaris, Teócides, Demófilo, Polis, Leónidas, Silanión, Melampo, Sárnaco y Eufránor. Sus textos, así como los cálculos incluídos en ellos, tenían puntos en común con los cálculos de los escultores y pintores ya que las proporciones arquitectónicas eran en parte tomadas según la proporción del cuerpo humano.

2. *Vitruvio.* No se nos ha conservado ninguno de los tratados arquitectónicos antes mencionados, llegándonos únicamente una obra escrita en el siglo I por el romano Marco Vitruvio Polión, titulada los *Diez libros sobre la arquitectura.* Es ésta la única obra antigua sobre arquitectura conservada en su totalidad, siendo muy amplia, polifacética y enciclopédica, y comprendiendo tanto problemas históricos y estéticos como discusiones técnicas. Es además un libro tardío, que por lo tanto nos ofrece más cantidad de información, y siendo ecléctico y escasamente original, es al tiempo por ello extraordinariamente representativo del helenismo y de sus interpretaciones de este arte. En la introducción al libro VII, enumera Vitruvio a todos los arquitectos-escritores de los tiempos antiguos, y nos dice que había recogido lo más útil de aquellos. Vitruvio [a] era esencialmente un técnico de profesión, pero poseía también una formación humanística, citaba con soltura a Lucrecio y a Cicerón, y se

[a] K. Kumaniecki, *Dzielo Witruwiusza*, en «Meander», VII, 1952. C. K. Lukomski, *I maestri della architectura classica da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano, 1933.

interesaba además por los problemas de estética. Por lo tanto, podemos considerarle como una autoridad en el campo de la estética de la antigua arquitectura.

3. *La división de la arquitectura.* Lo que en la antigüedad solía llamarse «arquitectura», abarcaba prácticamente la totalidad de las ciencias técnicas de aquel entonces, que se dividían en edificación *(aedificatio)*, construcción de relojes *(gnomonice)*, construcción de máquinas *(machinatio)* y construcción de barcos (en la obra de Vitruvio no figura esta última). Los edificios se dividían en públicos y privados, y los públicos, a su vez, en los que servían para fines defensivos *(defensio)*, los que servían para el culto *(religio)* y los que estaban al servicio de las necesidades de la vida pública *(opportunitas)*. Entre los edificios de carácter religioso se incluían no sólo los templos y los altares sino también las tumbas, mientras que la categoría de *opportunitas* abarcaba los puertos, las plazas con almacenes, las basílicas, los edificios destinados para oficinas, las salas de reuniones, las cárceles, los silos, los arsenales, los teatros, los anfiteatros, los auditorios, los estadios, los hipódromos, los gimnasios, las palestras, las termas, los pozos, las cisternas y los acueductos. Toda esta diversidad concierne a la época helenístico-romana y contrasta con el período correspondiente de la Grecia antigua, cuya arquitectura se limitaba prácticamente a los templos.

4. *La formación del arquitecto.* Comprendiéndola a la antigua, Vitruvio entendía por «arquitectura» no sólo la obra del arquitecto, sino también su arte, sus habilidades y los conocimientos que le permitían construir los edificios. Para este fin eran necesarios ciertos conocimientos prácticos *(fabrica)*, indispensables para todos los constructores *(fabri*, τέκτονες, *textones)*, así como otros conocimientos puramente teóricos *(ratiocinatio)*, indispensables en un director de obras. El nombre griego del «director» (ἀρχιτέκτων, *architekton)* dio luego origen a todo el arte arquitectónico.

Cualquiera que cultive un arte deberá —según el juicio de los antiguos, que se remontaba hasta Aristóteles e incluso a los sofistas poseer tres cualidades: capacidades innatas *(natura)*, conocimiento *(doctrina)* y experiencia *(usus)*. Estas exigencias atañían también al arquitecto. Los conocimientos que Vitruvio requería de él eran muy amplios: debía entender no sólo de problemas estrechamente vinculados con la construcción, sino también de aritmética, óptica, historia (indispensable para comprender las formas arquitectónicas), medicina (para que los edificios fueran higiénicos), derecho, música (para que fuesen acústicos), astronomía y geografía (para situar el edificio adecuadamente o para conducir hacia él el agua necesaria). Además debería tener una preparación filosófica ya que había de ser un hombre de carácter y éste sólo lo consolida la filosofía: «ninguna obra puede nacer sin fe ni pureza de intenciones».

Del arquitecto se exigía —igual que de cada técnico— habilidad *(ingenium)* y ejercicio *(disciplina)*, conocimientos prácticos *(opus)* y teóricos *(ratiocinatio)*, conocimientos poseídos por los doctos en general *(commune cum omnibus doctis)* y experiencia personal. Los teóricos antiguos reclamaban del arquitecto gran erudición, mas a pesar de ello no incluían su arte entre las artes liberales. Cicerón, aún siendo un humanista típico de su época, consideraba a los arquitectos como simples *opifices* y los contraponía a los hombres cultos, *studiis excelentes*.

Estos datos parecen no tener vinculación alguna con la estética; no obstante, nos demuestran cómo, en la antigüedad, los problemas de las bellas artes estaban ligados a las cuestiones más prácticas de técnica y conocimiento.

5. *Elementos de la composición arquitectónica.* Según Vitruvio, es deber del arquitecto asegurar que su obra sea sólida *(firmitas)* y que corresponda a su fin, es decir, que sea útil *(utilitas)* a la par que bella *(venustas)* [1]. Eran pues, unas exigencias

no sólo técnicas sino también estéticas. Este autor expone sus concepciones estéticas en sus deliberaciones acerca de la composición arquitectónica, distinguiendo seis elementos en dicha composición [2]: *ordinario, dispositio, symmetria, eurythmia, decor* y *distributio*. En la teoría moderna de la arquitectura, los términos de Vitruvio carecen de equivalentes exactos. Así no sin objeciones, podríamos traducir *ordinatio* como ordenación, *dispositio* como disposición (o, más bien, colocación), *decor* como conveniencia, y *distributio* como economía de la construcción. Los términos «*symmetria*» y «*euritmia*» deben ser conservados en su forma griega, ya que ninguna palabra moderna da idea de su significado específico. También Vitruvio y otros romanos empleaban los términos griegos, incapaces de traducirlos al latín. *Non habet Latinum nomen symmetria*, escribe Plinio. Los términos en cuestión pertenecían a la estética general, mientras que los cuatro restantes eran propicios de la arquitectura.

6. *Proporción y disposición*. Estos seis elementos han acarreado y siguen acarreando a los historiadores y teóricos de la arquitectura grandes dificultades, constituyendo la más completa relación elaborada, que concierne no sólo a la arquitectura sino también a otras artes. Dichos términos abarcan varios significados, sus respectivos conceptos son poco claros y sus definiciones bastante ambiguas. No se sabe en efecto si fueron un invento propio de Vitruvio o más bien una enumeración universalmente empleada y recogida por él. Parece en definitiva que de los factores de la buena arquitectura por él considerados, eran generalmente conocidos la *ordinatio* y la *dispositio*, en la técnica de la construcción; la *distributio*, en la economía; el *decor*, en la filosofía general, y la *symmetria* y la *eurythmia*, precisamente en la estética. Lo que hizo Vitruvio fue reunir todos ellos en una sola lista. Esta enumeración no podía estar exenta de incoherencias conceptuales, pero en lugar de acentuarlas, el historiador avisado deberá poner en evidencia todo lo que hay de válido en las ideas trasmitidas por Vitruvio.

1. Por ordenación *(ordinatio)* entendía Vitruvio la «conveniente adecuación de los miembros de una obra por separado y, en el conjunto, la conformidad de la proporción con vistas a conseguir la simetría». Se refería con ello a la relación cuantitativa, numérica entre los elementos así como, aunque no lo expresara claramente, a una disposición y proporción que garantizasen a la construcción solidez y utilidad o, en otras palabras, a la proporción adecuada desde el punto de vista de la utilidad del edificio y no del visual.

2. La disposición *(dispositio)* era para Vitruvio una «adecuada colocación de los elementos y el elegante resultado de la obra en su construcción con calidad». La «disposición» era además complementaria a la «ordenación», y concernía a la disposición cualitativa de los elementos horizontales y verticales. Igual que en el caso anterior, también aquí se refería a la adecuación desde el punto de vista de la utilidad del edificio.

3. La economía del edificio (como suele traducirse el término *distributio)* tenía como objetivo asegurar su forma y cálculo económico, así como garantizar que estuviera diseñado conforme a las condiciones del lugar y a los medios disponibles, tomando en consideración las exigencias de la persona y el fin para el que estaba destinado. Es seguro que este requisito se refería exclusivamente a la utilidad de la construcción, y no tenía nada que ver con la belleza ni con la estética, y si decidía en definitiva sobre su hermosura, era en el amplio sentido de conveniencia empleado en la antigüedad y no en el sentido directo de belleza visual, a la cual, por otro lado, se referían los tres elementos restantes citados por Vitruvio.

7. *Symmetria y euritmia*. 4. Por *symmetria* entendían los antiguos la disposición armoniosa de los elementos, y era éste un concepto fundamental de su esté-

tica, pues no se trataba en él de la solidez ni de la utilidad, sino sólo de la belleza. También Vitruvio empleaba la palabra en este sentido. Así escribió que la *symmetria* es «la adecuada concordancia que procede de los miembros de la obra misma». Era en efecto la *symmetria* una belleza objetiva que residía en la construcción como tal (y no en la actitud del observador) y consistía en una estricta proporción matemática calculable en base al «módulo», es decir, a la unidad de medida. A base del diámetro de la columna o del triglifo podían calcularse las dimensiones de todo un templo, igual que basándose en el tamaño de un rostro, de un pie o de un dedo, los escultores griegos habían deducido las medidas del ideal humano.

5. *Euritmia* significaba para los griegos tal disposición de elementos que, aunque no contuviera una *symmetria* objetiva, suscitaba en el espectador una impresión subjetiva y agradable. La euritmia tenía en cuenta no sólo los requisitos de un objeto bello, sino también las exigencias del espectador. Por eso había que elegir las proporciones de un modo que no sólo fuesen acertadas sino que el espectador viera y sintiera que de verdad lo eran. No consistía sólo en una perfecta disposición sino que también causaba la impresión de que ésta era perfecta. Este general concepto estético, Vitruvio lo aplicaba a la arquitectura definiéndolo así: «"Euritmia" es una forma *(species)* bella *(venusta)* y un aspecto *(aspectus)* conveniente *(commodus)* por la composición *(compositio)* de sus miembros». Así pues, la euritmia era definida como *species* más *aspectus*, dos términos que significan respectivamente «forma» y «aspecto» y que representan el factor estrictamente visual en la arquitectura, al igual que *venustas*, que también aparece en la definición.

8. *Conveniencia y economía.* Vitruvio definía el *decor* como *emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate*, «el aspecto corregido de una obra compuesta por elementos aprobados con autoridad». El término *decor* significaba lo mismo que lo que los estoicos llamaban, en forma abjetivizada, *decorum*, el cual, a su vez, se suele traducir por «conveniencia» (en aquel entonces el término no había adquirido aún su sentido moderno, y no tenía nada que ver ni con la decoración ni con la ornamentación). ¿Y en qué consistía la conveniencia de un edificio? Vitruvio sostenía que la conveniencia deriva de tres factores: la naturaleza, la convención *(statio)* y la costumbre *(consuetudo)*. La naturaleza misma decide, por ejemplo, qué iluminación del edificio es la más conveniente, y exige que los dormitorios den al sur. En la mayoría de los casos, sin embargo, la conveniencia del edificio depende de las convenciones del hombre. Así la convención requiere, por ejemplo, elevar templos dóridos a Atenea o a Ares, templos corintios a Afrodita o a las ninfas, y templos jónicos a Hera y Dionisos, y sólo estas formas parecen convenientes. La costumbre exige por último que delante de los magníficos interiores haya vestíbulos adornados, así como prohibe mezclar el estilo dórico con el estilo jónico.

En los seis elementos de composición arquitectónica de Vitruvio podemos advertir cierto orden y un sentido más profundo. Los primeros tres elementos distinguidos por él se refieren a la solidez y a la utilidad (y, como mucho, atañen a la belleza indirectamente), mientras que los tres últimos conciernen precisamente a la belleza. La *symmetria* constituye una condición objetiva de la belleza, la euritmia es a su vez una condición psicológica de la misma y el *decor* adopta un carácter social.

9. *El léxico conceptual de Vitruvio.* Las doctrinas de Vitruvio respecto a la arquitectura quedaban dentro del marco técnico de la estética helenística, a diferencia de las preocupaciones humanísticas de los filósofos, poetas y rétores, e incluso de los pintores y escultores de la época. Los problemas planteados por Vitruvio, eran en parte distintos: no se discutía acerca de la primacía de la forma o del contenido, pero en cambio surgían en forma relevante los aspectos sociales y ópticos de la estética.

Son importantes para el historiador no sólo el conjunto de los seis conceptos fundamentales de Vitruvio, sino también muchos otros conceptos más generales que utilizó para definir los primeros. Precisamente los conceptos de que se servía nos ofrecen una imagen completa del léxico conceptual de la estética del helenismo. Los más significativos son los conceptos que designan las cualidades y los valores artísticos. Si dejamos de un lado los aspectos técnicos, como la solidez y la utilidad, aún nos quedan tres grupos de cualidades: las ópticas, las matemáticas y las sociales.

Al primer grupo pertenecían los conceptos que designaban lo que gusta visualmente, es decir, las concepciones de *aspectus* y *species*, el aspecto y la forma, ambas fundamentales para la estética de las artes plásticas. *Venustas* era un concepto más general que significaba belleza visual (la *symmetria*, por su parte, pertenecía a otro grupo), así como *elegantia* designaba también una rebuscada belleza visual. También podemos incluir en este mismo grupo el concepto de *effectus*, empleado por Vitruvio, o sea, la influencia que la obra ejerce sobre el hombre.

El segundo grupo abarcaba los conceptos referentes a relación, número y medida, que decidían sobre los logros y belleza de una obra. De entre ellos destaca como primera la *proportio*, siendo los conceptos restantes la *commodulatio* (o sea, el empleo de un módulo, de una medida), el *consensus membrorum* (concordancia entre las partes), la *convenientia* (la conveniencia de las partes) la *compositio* (composición), la *conlocatio* (disposición) y la *commoditas* (el acuerdo). Todos estos términos son afines unos con otros lo cual se advierte a simple vista por el común prefijo *con*(junto). Algunos de ellos son derivados de *modus (commodulatio, commoditas)*, uno de cuyos significados es el de «medida», y precisamente en este sentido era empleado en la teoría de la arquitectura. El primer grupo de conceptos hacía referencia a cualidades sensoriales, mientras que el segundo concernía a cualidades racionales. Esta es una dualidad muy natural; los teóricos antiguos se daban cuenta de que la arquitectura gustaba o bien porque proporcionaba al espectador una directa satisfacción sensorial y visual, o bien porque el espectador reconocía en ella medidas adecuadas y acertadas soluciones.

Entre los conceptos de Vitruvio figuraba un tercer grupo que abarcaba los concernientes a todo lo social, e indicaba de este modo las condiciones sociales necesarias para una buena arquitectura. Entraban en este grupo ideas tales como *probatio* (comprobación) o *auctoritas* (aprobación general). Así si el primer grupo de conceptos servía para determinar la euritmia y el segundo para la *symmetria*, este tercero definía la conveniencia y, hasta cierto punto, la economía de la arquitectura.

Vitruvio aplicó sus conceptos a la arquitectura, más la mayor parte de ellos tenían un empleo más amplio. Los antiguos los utilizaban *mutatis mutandis* en relación a la escultura y la pintura, e incluso para hablar de la música y la retórica. El propio Vitruvio puso en confrontación los estilos arquitectónicos con los retóricos. Además, en el capítulo sobre la armonía comparó la arquitectura con la música, advirtiendo analogías no sólo entre la arquitectura y otras artes sino también con la naturaleza, y llegó a comparar las obras de la arquitectura con los cuerpos humanos, y sus estilos con las formas de los cuerpos. De este modo reconoció en el estilo dórico proporciones masculinas *(viriles)*, en el jónico proporciones femeninas *(muliebris)* y en el corintio proporciones virginales *(virginalis)*.

10. La arquitectura y el cuerpo humano. Las semejanzas que Vitruvio advertía entre la arquitectura y el arte en general por un lado, y la naturaleza por otro, eran algo más que mera analogía. Existía en verdad una interdependencia ya que, a su modo de ver, la naturaleza constituía un modelo para el arte [3], y no sólo en el caso de la pintura o escultura, sino también en el de la arquitectura. Y no se trataba de un modelo de las formas exteriores sino más bien de las proporciones y estructuras.

En la arquitectura —escribió— *la symmetria* y las buenas proporciones deberían basarse estrictamente en «la exacta medida de los miembros de un hombre bien formado» Vitruvio presuponía que «los miembros tienen sus medidas proporcionadas», exigía que «de manera semejante los elementos de los templos deben tener... una medida que corresponda... al conjunto». «Si la naturaleza ha construído el cuerpo del hombre de tal modo que los miembros correspondan en sus proporciones a la figura completa, parece que los antiguos determinaron con razón que también en la realización de sus obras las medidas de cada uno de los miembros deben tener exigencia de proporción en relación al aspecto total de la figura».

11. El triunfo de la euritmia. Entre los problemas tratados por Vitruvio, es de especial importancia para la estética la relación entre *symmetria* y euritmia [a]. Todos los artistas y teóricos antiguos eran admiradores de la *symmetria*, es decir, de las formas estrictamentte geométricas y de las más sencillas proporciones aritméticas, pues en ellas veían la perfección, la belleza y la misma prueba del valor del arte. No obstante, se cuestionaban si no había que desistir de la *symmetria* para adaptar las formas y proporciones a las necesidades del hombre y de su vista, y para contrarrestar las deformaciones propias de la perspectiva. En el período clásico fue éste un problema práctico de los arquitectos, y los monumentos conservados demuestran que, efectivamente, desistían finalmente de la *symmetria* [b], lo que contaba con la aprobación de algunos filósofos de entonces, como Demócrito o Sócrates, y provocaba la protesta de algunos otros, especialmente de Platón (véase F 30).

No sabemos exactamente cuál fue la opinión al respecto de los teóricos clásicos de la arquitectura, ya que sus textos se perdieron. Tan sólo los *Diez libros* de Vitruvio nos trasmiten explícitamente las posturas de los teóricos antiguos. Vitruvio personalmente abriga una admiración pitagórico-platónica por las formas y proporciones matemáticas. Así presenta en números las proporciones de templos y teatros, de edificios enteros y aún de sus detalles, citando métodos matemáticos de diseñar las fachadas completas, así como las volutas del capitel y la profundidad de las estrías de la columna. Tanto los números como los métodos los heredó de la tradición y de la práctica de los arquitectos. En este aspecto, por un lado, expresó las doctrinas de su época y, por otro, dio fe de la tradición antigua. Sus libros constituyen por ello la fuente de información más detallada sobre los viejos cánones de los griegos.

No obstante, este partidario de la *symmetria* viene a mudar de opinión siempre y cuando lo exija la visión humana, cuando existe el riesgo de que la *symmetria* pueda dar al espectador la contradictoria impresión de su carencia. También en este caso, Vitruvio recurre a la práctica y tradición de los arquitectos, quienes inclinaban hacia el interior las columnas laterales, y las reforzaban y aproximaban unas a otras, introduciendo en la construcción ciertas irregularidades precisamente con el fin de que parecieran regulares.

Vitruvio escribió sobre esto que para dar la sensación de *symmetria*, en unos casos hay que añadir *(adiectiones)* algo a la verdadera *symmetria*, y en otros en cambio restar *(detractiones)*. Para que la *symmetria* parezca lo que realmente es, es preciso introducir en ella ciertas desviaciones y moderaciones *(temperaturae)* [4]. No obstante, tales transformaciones no son necesarias cuando el objeto es observado de cerca y detalladamente, pero son inevitables cuando el objeto contemplado está colocado en lo alto y a lo lejos. «Cuanto más alto sube la mirada del ojo —dice Vitruvio— con mayor dificultad corta la densidad del aire; así pues, desvanecida por la exten-

[a] J. A. Jolles, *Vitruvs Asthetik*, Diss. Freiburg, 1906.
[b] Véase el capítulo *La estética del período clásico*.

sión de la altura y arrojada por su fuerza, da cuenta de una cantidad incierta de módulos a los sentidos. Por esto siempre se debe añadir un suplemento de proporción.»

En otra ocasión escribió: «La vista va tras las cosas hermosas y si no halagamos su deseo con la proporción y la adición de módulos, de modo que se aumente con el ajuste lo que escapa a la vista, su aspecto volverá a ser tosco y falto de hermosura para quienes lo observen».

Aludiendo claramente a las experiencias particulares de los arquitectos, Vitruvio escribe: «todos los elementos que han de ser colocados por encima de los capiteles de las columnas, es decir, los arquitrabes, frisos, cornisas, tímpanos, frontones y acróteras, deben, del lado frontal, estar inclinados en un doceavo de su altura. Porque, si nos pusiéramos en frente de la fachada frontal y trazáramos dos líneas rectas desde el ojo, una hacia el vértice y otra hacia el punto más bajo del edificio, la recta que iría hacia la cúspide, resultaría más larga. Cuanto más larga es la línea recta que va hacia las partes superiores de la construcción, tanto más inclinadas hacia atrás parecen éstas... Pero si se inclinan estas partes hacia el frente, darán la impresión de verticales».

Como vemos, en la disputa «*symmetria* o euritmia», Vitruvio tomó una postura de compromiso y aplicó simultáneamente ambos principios, sosteniendo que eran igualmente indispensables, no obstante lo cual, dio más relieve a la euritmia. La *symmetria*, en tanto que base del cálculo matemático, era para él un fundamento imprescindible de la composición artística, mas la euritmia constituía, a su modo de ver, una corrección y perfeccionamiento de aquella, y por lo tanto un grado superior de la composición. En este aspecto, Vitruvio no fue original, pues antes de él ya se habían pronunciado opiniones semejantes, pero al perderse aquellas, se convirtió en nuestra mejor fuente de información. Además para presentar el problema, empleó términos tan afortunados como los citados: *adiectiones*, *detractiones* y *temperaturae*.

Vitruvio no fue el único en sostener tales concepciones: las obras de otros teóricos de la arquitectura de la época helenístico-romana se han perdido, irremediablemente, pero permanecen aún los testimonios del matemático Gémino del siglo I a. C., los del mecánico Filón, los del físico Herón de Alejandría (siglo II a. C.), y los del filósofo y estudioso neoplatónico Proclo del siglo I d. C., sobre la necesidad de modificar la *symmetria* para obtener la euritmia.

Gémino escribió [5]: «La parte de la óptica llamada perspectiva investiga cómo conviene dibujar las figuras de las construcciones. En efecto, ya que los objetos no aparecen tal como son, no se considera de qué manera van a mostrarse las proporciones que tienen, sino cómo ejecutarlas como aparecen. Y el fin del arquitecto es hacer su obra de aspecto bien proporcionado y encontrar las formas de evitar en lo posible los engaños de la vista, buscando no la verdadera igualdad y proporción, sino la que se presenta a la vista». No era distinta la opinión de Proclo [6] quien desarrolló esta idea respecto a la pintura, diciendo que la perspectiva es una técnica por medio de la cual el artista puede representar los fenómenos de modo tal que en su pintura no aparezcan deformados por la distancia y la altura.

Herón opuso decididamente la «symmetria», es decir, lo que es proporcional realmente (κατὰ οὐσίαν) y de verdad (κατ' ἀλήθειαν) a la «euritmia», o sea, lo que parece proporcional a la vista (πρὸς τὴν ὄψιν). La idea de tal oposición era, indudablemente, más antigua (ya la mencionamos con ocasión de la estética de los siglos anteriores), pero fue Herón quien la formuló más precisamente. Este también se puso del lado de la euritmia —cosa natural en su época— y exigía que los artistas, al esculpir y construir, tomasen en cuenta las ilusiones ópticas (ἀπάται) y realizasen sus obras de manera que parecieran proporcionales, aunque en realidad no lo fuesen [7].

A pesar del radical objetivismo propio de los antiguos, surgió y se arraigó la idea de que las artes estaban destinadas a los ojos y a los oídos, y que por tanto tienen que tomar en cuenta cómo la vista y el oído perciben las impresiones. En este aspecto, en la época del helenismo, hubo conformidad, ya que faltaron oponentes de la altura de Platón. Queda, pues claro que las opiniones de Vitruvio al respecto son competentes y típicas de su tiempo.

12. Vitruvio y la arquitectura del helenismo. Constantemente ha inquietado a los historiadores el hecho de que las proporciones de una arquitectura perfecta referidas por Vitruvio, no coinciden totalmente con las mediciones que resultan de los antiguos monumentos. Estas discrepancias fueron ya advertidas en el siglo XV por L. B. Alberti. Vitruvio conocía y admiraba la tradición, pero la arquitectura clásica no era para él, como lo es para un hombre moderno, una cuestión ya terminada que uno admira a distancia, sino al contrario un asunto de plena actualidad. Pero, por otro lado, le separaban de ella varios siglos, así que según parece quiso modernizarla, refundiendo lo viejo con lo nuevo [a].

Entre los dos órdenes clásicos, primitivamente paralelos, se creó un antagonismo, y Vitruvio, que amaba el estilo jónico y consideraba anticuado el dórico, intentó modernizarlo y proyectó diversos diástilos y sístilos, mas sus ideas quedaron sólo en forma de proyectos nunca realizados. Su sueño, como epílogo, fue un estilo «correcto e impecable». Por eso su libro contiene por un lado abundantes informaciones sobre la arquitectura clásica, constituyendo por el otro la suma de las ideas que alumbra una clasicista. Así nos habla, por tanto, uniendo uno con otro, o bien del arte antiguo, o bien del más reciente, pues las ideas que emplea no eran originales, sino que eran las típicas del helenismo tardío.

El estilo helenístico había encontrado anteriormente su expresión más perfecta en las obras y escritos dejados por Hermógenes, arquitecto del Asia Menor que vivió en el siglo II a. C. Vitruvio se inspiró principalmente en su obra y a él debía la mayor parte de sus opiniones [b].

Pero el gusto del helenismo no fue del todo uniforme. Empleando términos más modernos, podríamos decir que fue en parte barroco y, en parte, clasicista, Vitruvio, partidario de esta corriente clásica de su tiempo, se oponía a la barroca. He aquí por ejemplo una crítica suya de las construcciones barrocas: «En vez de columnas se ponen juncos, en vez de frontones hay conchas con hojas rizadas y unos candelabros han de soportar todo el edificio. De los tallos salen figuras, unas con rostros humanos, otras con caras de bestias. Todo ello son cosas que no existen, no pueden existir ni nunca han existido *(haec autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt)*. ¿Cómo un junco puede soportar un tejado y un candelabro mantener todo un edificio? ¿Cómo unos tallos frágiles y delicados pueden sostener unas figuras enteras? Y es que la gente, al ver esas falsedades, no las condena sino que se divierte sin que les importe que sean cosas posibles o no. Una pintura no merece aprobación si no se parece a la verdad». Toda esta crítica surgía de la convicción de que sólo puede ser bello lo que es conforme a la realidad y a la razón. Lo que no tiene justificación *(sine ratione)* ni corresponde a la naturaleza, no debería tener aprobación ni encontrarse en el arte. Era ésta una manifestación típica de la corriente clásicista del helenismo y de su racionalismo.

13. Los principios estéticos de Vitruvio. Podríamos por fin resumir la doctrina estética de Vitruvio de la siguiente manera: 1. Uno de los conceptos principales

---

[a] C. J. Moe, *Numeri di Vitruvio*, 1945

[b] L. Niemojewski, *Witruwiusz w świetle ostatnich badań*, informe de TNW, Wydz. II, tomo XLIII, 1952

que empleaba en sus discusiones sobre arquitectura era el concepto de la belleza. El punto de vista estético había entrado de lleno en la caracterización y evaluación de las artes. 2. Vitruvio entendía la belleza de una manera muy vasta, y abarcaba con este término no sólo lo que directamente agrada la vista por su proporción y su color, sino también lo que proporciona un goce mediante su finalidad, conveniencia y utilidad, o, empleando la terminología latina, lo que abarca no sólo *pulchrum* sino también el *aptum* y el *decorum*. Gracias a ello, en su teoría de la arquitectura, existía un equilibrio entre belleza funcional y belleza formal. 3. Los cimientos de la postura estética de Vitruvio los constituía su convicción sobre la existencia de una belleza verdadera y objetiva, condicionada por las leyes de la naturaleza y no por la actitud humana. Un templo perfecto era para él el producto de las leyes de la naturaleza y no la obra de un hombre individual; el hombre podía ser el descubridor de estas leyes, pero nunca su inventor. Por otro lado, Vitruvio admitía, e incluso creía necesaria, una corrección de las leyes objetivas de la belleza en interés de las necesidades subjetivas del espectador: así la euritmia debía complementar y corregir la *symmetria*. También en este aspecto Vitruvio llegó a un equilibrado compromiso, pues según decía, la belleza dependía o de la medida objetiva, o de las condiciones subjetivas de la percepción, siendo todo ello un resultado natural de siglos de indagaciones y discusiones estéticas.

N. TEXTOS SOBRE LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA

VITRUVIO, *De archit.* I 3, 2

1. Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis... venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes.

LA SOLIDEZ, LA FINALIDAD Y LA BELLEZA

1. Ahora bien, esto debe hacerse de modo que se tenga en cuenta la solidez, la utilidad, la belleza... En cuanto a la belleza, cuando el aspecto de la obra sea agradable y elegante y la proporción de los miembros tenga los justos cálculos de las simetrías.

VITRUVIO, *De archit.* I 2, 1-9

2. Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διάθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οἰκονομία dicitur.

Ordinatio est [modica] membrorum operis [commoditas] separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio, haec componitur ex quantitate, quae graece ποσότης dicitur. quantitas autem est modulorum ex ipsius operis e singulisque membrorum partibus sumptio universi operis conveniens effectui.

LOS FACTORES ARQUITECTÓNICOS

2. Ahora bien, la arquitectura consiste en ordenación, que en griego se dice «taxis», disposición, que, a su vez, los griegos suelen llamar «diathesis», y en armonía, simetría, conveniencia y economía, que en griego se dice «oikonomia».

Ordenación es la conveniente adecuación de los miembros de una obra por separado y, en el conjunto, la conformidad de la proporción con vistas a conseguir la simetría; resulta de la magnitud, que en griego se dice «posotes». Ahora bien, magnitud es la adopción, apropiada al resultado total de la obra, de los módulos de la obra misma y de cada una de las partes de sus miembros.

Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate... hae nascuntur ex cogitatione et inventione. cogitatio est cura studii plena et industriae vigilantiaeque effectus propositi cum voluptate. inventio autem est quaestionum obscurarum explicatio ratioque novae rei vigore mobili reperta. hae sunt terminationes dispositionum.

Por su parte, disposición es la adecuada colocación de los elementos y el elegante resultado de la obra en su construcción con calidad... Esto nace de la reflexión y la invención. Reflexión es la atención llena de afán, aplicación y diligencia por el resultado propuesto con placer. Invención, por su parte, es la resolución de problemas obscuros y la explicación, descubierta por una energía activa, de una cosa nueva. Estos son los límites de la disposición.

Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. haec efficitur, cum membra operis convenientis sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae.

Euritmia es una forma bella y un aspecto conveniente por la composición de sus miembros. Se obtiene cuando los miembros de una obra son de una altitud adecuada a su anchura, de una anchura adecuada a su longitud, y, en resumen, cuando todo corresponde a su simetría.

Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. uti in hominis corpore e cubito, pede, palma, digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus. et primum in aedibus sacris aut e columnarum crassitudinibus aut triglypho aut etiam embatere... e membris invenitur symmetriarum ratiocinatio.

Igualmente, simetría es la adecuada concordancia que procede de los miembros de la obra misma y la correspondencia del módulo fijado para conseguir de partes separadas una impresión de figura de conjunto. Como en el cuerpo humano del codo, el pie, la palma de la mano, el dedo y las restantes pequeñas partes resulta la simétrica cualidad de la euritmia, así también ocurre en la realización de edificios. Y, en primer lugar, en los templos del grosor de las columnas, de un triglifo o incluso de un módulo... de los miembros se consigue el cálculo de las simetrías.

Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate... is perficitur statione, quod graece θεματισμῷ dicitur, seu consuetudine aut natura.

Conveniencia, por su parte, es el aspecto corregido de una obra compuesta por elementos aprobados con autoridad... se obtiene por la convención, que en griego se dice «thematismos», la costumbre o la naturaleza. Economía, a su vez, es la adecuada repartición de recursos y lugares, y el parco y racional control del gasto en las obras... Parece que conviene que las casas de las ciudades se construyan de una manera; de otra para aquellos cuyas ganancias afluyen de sus posesiones en el campo; no del mismo modo para los usureros; de otra manera para los hombres ricos y refinados; en cambio, para los poderosos, por cuyas ideas se gobierna el estado, se dispondrán de acuerdo con sus necesidades, y, en general, las distribuciones de

Distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus ratione temperatio... aliter urbanas domos oportere constitui videtur, aliter quibus ex possesionibus rusticis influunt fructus; non item feneratoribus, aliter beatis et delicatis; potentibus vero, quorum cogitationibus respublica gubernatur, ad usum conlocabuntur; et omnino

faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones.

los edificios deben hacerse adecuadas a cada persona.

VITRUVIO, *De archit.* III 1, 1-4, 9

3. Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent. ea autem paritur a proportione, quae graece ἀναλογία dicitur. proportio est ratae partis membrorum in omni opere totinsque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositiouis, nisi uti hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem. corpus enim hominis ita natura composuit, uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus pansa ab articulo ad extremum medium digitum tantundem, caput a mento ad summum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, ⟨a medio pectore⟩ ad summum verticem quartae. ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis, pes vero altitudinis corporis sextae, cubitum quartae, pectus item quartae. reliqua quoque membra suas habent commensus proportiones, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotunda-

LA ARQUITECTURA Y EL CUERPO HUMANO

3. La construcción de templos depende de la simetría, que los arquitectos deben tener en cuenta muy escrupulosamente. Ella, a su vez, se deriva de la proporción, que en griego se dice «analogía». Proporción es la adopción en toda obra de un módulo fijo de los miembros y del conjunto, de la cual resulta el cálculo de las simetrías. Pues ningún templo puede tener un plan de construcción sin simetría y proporción, a menos que tenga la exacta medida de los miembros de un hombre bien formado. En efecto, la naturaleza ha construido de tal manera el cuerpo del hombre, que la cara, desde la barbilla hasta lo más alto de la frente y lo más bajo de las raíces de los cabellos, es una décima parte, y otro tanto la mano extendida desde la muñeca hasta el extremo del dedo medio; la cabeza desde la barbilla hasta lo más alto de la coronilla, una octava parte; desde lo más alto del pecho con lo más bajo del cuello hasta lo más bajo de las raíces de los cabellos, una sexta parte; desde el medio del pecho hasta lo más alto de la coronilla, una cuarta parte. A su vez, una tercera parte de la altura de la misma cara es lo que va desde lo más bajo de la barbilla hasta lo más bajo de las fosas nasales; otro tanto la nariz, desde lo más bajo de las fosas nasales hasta la línea entre las cejas; desde esta línea hasta lo más bajo de las raíces de los cabellos, la frente resulta igualmente una tercera parte; el pie, a su vez, es una sexta parte de la altura del cuerpo, el cúbito una cuarta parte, el pecho también una cuarta parte. Los restantes miembros tienen también sus medidas proporcionadas, sirviéndose de las cuales ya los antiguos pintores y escultores célebres alcanzaron grandes e infinitas alabanzas. De manera semejante, los elementos de los templos deben tener una medida de cada una de sus partes que corresponda de la manera más adecuada a la suma total del tamaño de conjunto. Igualmente, el ombligo es por naturaleza el punto central del cuerpo. Pues si un hombre estuviera coloca-

tionem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit aeque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae. ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse videntur antiqui, ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad universam figurae speciem habeant commensus exactionem. igitur cum in omnibus operibus ordines traderent, maxime in aedibus deorum, ⟨quod eorum⟩ operum et laudes et culpae aeternae solent permanere.

Ergo si convenit ex articulis hominis numerum inventum esse et ex membris separatis ad universam corporis speciem ratae partis commensus fieri responsum, relinquitur, ut suspiciamus eos, qui etiam aedes deorum inmortalium constituentes ita membra operum ordinaverunt, ut proportionibus et symmetriis separatae atque universae convenientes efficerentur eorum distributiones.

do boca arriba con las manos y los pies extendidos y fuera colocado el brazo fijo de un compás en su ombligo, al trazar la circunferencia, la línea tocaría los dedos de ambas manos y pies. Del mismo modo que la figura de una circunferencia se realiza en el cuerpo, también se encontrará en él la forma de un cuadrado. En efecto, si se midiera desde la planta de los pies hasta lo más alto de la cabeza, y la misma medida fuera aplicada a las manos extendidas, se hallará la misma anchura que altura, como ocurre en las superficies que, por norma, son cuadradas. En consecuencia, si la naturaleza ha construido el cuerpo del hombre de tal modo que los miembros corresponden en sus proporciones a la figura completa, parece que los antiguos determinaron con razón que también en la realización de sus obras las medidas de cada uno de los miembros deben tener una exigencia de proporción en relación al aspecto total de la figura. Así pues, como en todas sus obras transmitieron órdenes, especialmente en los templos de los dioses, los motivos de alabanza o reproche suelen permanecer para siempre.

En consecuencia, si se está de acuerdo en que el número se descubrió por las articulaciones del hombre y que de los miembros separados se hace la medida de un módulo fijo que corresponde al aspecto total del cuerpo, resulta que admiramos a aquellos que también al construir templos para los dioses inmortales ordenaron los miembros de los edificios de tal modo que, mediante proporciones y simetrías, resultaron sus distribuciones armónicas por separado y en conjunto.

VITRUVIO, *De archit.* III 3, 12 y 13; III 5, 9; VI 2, 1

LAS CORRECCIONES ÓPTICAS

4. Angulares columnae crassiores faciendae sunt ex sua diametro quinquagesima parte, quod eae ab aere circumciduntur et graciliores videntur esse aspicientibus. ergo quod oculus fallit, ratiocinatione est exaequandum.

Haec autem propter altitudinis intervallum scandentis oculi species adicinntur crassitndinibus tempera-

4. Las columnas angulares deben hacerse más gruesas en una quincuagésima parte de su diámetro, porque son cortadas por el aire y parecen más delgadas a quienes las miran. Por lo tanto, aquello en lo que el ojo engaña, debe igualarse por el cálculo.

Y por la diferencia de altura estos ajustes de grosor se añaden a la mirada del ojo cuando asciende. Pues la vista va tras las co-

turae. venustates enim persequitur visus, cuius si non blandimur voluptati proportione et modulorum adiectionibus, uti quod fallitur temperatione adaugeatur, vastus et invenustus conspicientibus remittetur aspectus.

sas hermosas, y si no halagamos su deseo con la proporción y la adición de módulos, de modo que se aumente con el ajuste lo que escapa a la vista, su aspecto se volverá tosco y falto de hermosura para quienes lo observen.

Quo altius enim scandit oculi species, non facile persecat aeris crebritatem; dilapsa itaque altitudinis spatio et viribus exuta incertam modulorum renuntiat sensibus quantitatem. quare semper adiciendum est rationis supplementum in symmetriarum membris, ut, cum fuerint aut altioribus locis opera aut etiam ipsa colossicotera, habeant magnitudinum rationem.

Pues cuanto más alto sube la mirada del ojo, con mayor dificultad corta la densidad del aire; así pues, desvanecida por la extensión de la altura y arrojada por su fuerza, da cuenta de una cantidad incierta de módulos a los sentidos. Por esto siempre se debe añadir un suplemento de proporción en los miembros de las simetrías, para que tengan dimensiones proporcionadas cuando las obras estén en lugares más altos o incluso sean ellas mismas de tamaño colosal.

Nulla architecto maior cura esse debet, nisi uti proportionibus ratae partis habeant aedificia rationum exactiones. cum ergo constituta symmetriarum ratio fuerit et commensus ratiocinationibus explicati, tum etiam acuminis est proprium providere ad naturam loci ant usum aut speciem ⟨detractionibus aut⟩ adiectionibus temperaturas ⟨et⟩ efficere, cum de symmetria sit detractum aut adiectum, uti id videatur recte esse formatum in aspectuque nihil desideretur. alia enim ad manum species esse videtur, alia in excelso, non eadem in concluso, dissimilis in aperto, in quibus magni iudicii est opera, quid tandem sit faciundum. non enim veros videtur habere visus effectus, sed fallitur saepius iudicio ab eo mens.

Un arquitecto no debe tener mayor preocupación que lograr que sus edificios tengan su diseño determinado por las proporciones de una unidad fijada. Por lo tanto, cuando se haya determinado el cómputo de las simetrías y se hayan realizado las medidas mediante cálculos razonados, entonces es propio de la sagacidad cuidarse de la naturaleza del lugar y, por necesidad o para mejorar el aspecto, llevar a cabo ajustes mediante supresiones o añadidos, suprimiendo o añadiendo a la simetría, de modo que parezca estar correctamente conformado y no se eche nada en falta en su aspecto exterior. Pues una apariencia exterior se ve a mano, otra en lo alto, no la misma en lugar cerrado, diferente en lugar abierto; en esto está el trabajo de un gran juicio, en determinar qué se debe hacer finalmente. Pues la vista no parece obtener impresiones verdaderas, sino que la mente a menudo se equivoca en su juicio.

GÉMINO (?) (Damiano)
R. Schöne, 28).

OTRAS CORRECCIONES ÓPTICAS

5. τὸ σκηνογραφικὸν τῆς ὀπτικῆς μέρος ζητεῖ πῶς προσήκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων. ἐπειδὴ γὰρ οὐχ οἷά ἐστι τὰ ὄντα, τοιαῦτα καὶ φαίνεται, σκοποῦσιν πῶς μὴ τοὺς ὑποκειμένους ῥυθμοὺς ἐπιδείξονται, ἀλλ' ὁποῖοι φανήσονται ἐξεργάσονται. τέλος

5. La parte de la óptica llamada perspectiva investiga cómo conviene dibujar las figuras de las construcciones. En efecto, ya que los objetos no aparecen tal como son, no se considera de qué manera va a mostrarse las proporciones que tienen, sino cómo ejecutarlas como aparecen. Y el fin del arquitecto

δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι τὸ πρὸς φαντασίαν εὔρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον καὶ ὁπόσον ἐγχωρεῖ πρὸς τὰς τῆς ὄψεως ἀπάτας ἀλεξήματα ἀνευρίσκειν, οὐ τῆς κατ' ἀλήθειαν ἰσότητος ἢ εὐρυθμίας, ἀλλὰ τῆς πρὸς ὄψιν στοχαζομένῳ. οὕτω γοῦν τὸν μὲν κυλινδρικὸν κίονα, ἐπεὶ κατεαγότα ἔμελλε θεωρήσειν κατὰ μέσον πρὸς ὄψιν στενούμενον, εὐρύτερον κατὰ ταῦτα ποιεῖ· καὶ τὸν μὲν κύκλον ἔστιν ὅτε οὐ κύκλον γράφει, ἀλλ' ὀξυγωνίου κώνου τομήν, τὸ δὲ τετράγωνον προμηκέστερον, καὶ τοὺς πολλοὺς καὶ μεγέθει διαφέροντας κίονας ἐν ἄλλαις ἀναλογίαις κατὰ πλῆθος καὶ μέγεθος. τοιοῦτος δ' ἐστὶ λόγος καὶ τῷ κολοσσοποιῷ διδοὺς τὴν φανησομένην τοῦ ἀποτελέσματος συμμετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὔρυθμος εἴη, ἀλλὰ μὴ μάτην ἐργασθείη κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος, οὐ γὰρ οἷα ἔστι τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ ἀναστήματι τιθέμενα.

es hacer su obra de aspecto bien proporcionado y encontrar las formas de evitar en lo posible los engaños de la vista, buscando no la verdadera igualdad y proporción, sino la que se presenta a la vista. Así, por ejemplo, hace más ancha una columna cilíndrica porque iba a parecer rota al estrecharse a la vista por su mitad. Y a veces diseña un círculo que no es un círculo, sino un corte de un cono acutángulo, y un cuadrado más alargado, y diseña muchas columnas de diferente tamaño con otras proporciones según su número y tamaño. Tal es la consideración que proporciona al escultor de estatuas colosales la simetría aparente de la obra terminada, para que sea proporcionada a la vista y no la haga en vano realmente simétrica. pues las obras no aparecen tal como son si se las coloca en un lugar muy elevado.

PROCLO, *In Euclidis librum, Prol.* I
(Friedlein, 40)

6. πάλιν ὀπτικὴ καὶ κανονικὴ γεωμετρίας εἰσὶ καὶ ἀριθμητικῆς ἔκγονοι, ἡ μὲν... διαιρουμένη... εἴς τε τὴν ἰδίως καλουμένην ὀπτικήν, ἥτις τῶν ψευδῶς φαινομένων παρὰ τὰς ἀποστάσεις τῶν ὁρατῶν τὴν αἰτίαν ἀποδίδωσιν, οἷον τῆς τῶν παραλλήλων συμπτώσεως ἢ τῆς τῶν τετραγώνων ὡς κύκλων θεωρίας, καὶ εἰς τὴν κατοπτρικὴν σύμπασαν τὴν περὶ τὰς ἀνακλάσεις τὰς παντοίας πραγματευομένην καὶ τῇ εἰκαστικῇ γνώσει συμπλεκομένην, καὶ τὴν λεγομένην σκηνογραφικὴν δεικνῦσαν, πῶς ἂν τὰ φαινόμενα μὴ ἄρυθμα ἢ ἄμορφα φανταζοιτο ἐν ταῖς εἰκόσι παρὰ τὰς ἀποστάσεις καὶ τὰ ὕψη τῶν γεγραμμένων.

6. A su vez la óptica y la ciencia de la teoría musical proceden de la geometría y la aritmética. La primera... se divide... en óptica propiamente dicha, que explica la causa de los objetos de apariencia falsa por la distancia de los espectadores. como la coincidencia de líneas paralelas, o la visión de cuadrados como círculos, en el conjunto de la catóptrica, que trata de toda clase de reflexiones de luz y está relacionada con el conocimiento mediante imágenes, y la llamada perspectiva, que muestra cómo los fenómenos pueden no parecer desproporcionados e informes en las imágenes. a causa de la distancia y la altura de lo dibujado.

HERÓN, *Definitiones* 135. 13 (Heiberg)

7. τοιοῦτος δ' ἐστὶ λόγος καὶ ὁ τῷ κολοσσοποιῷ διδοὺς τὴν φανησομένην τοῦ ἀποτελέσματος συμμετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὔρυθμος εἴη, ἀλλὰ μὴ μάτην

7. Tal es el principio que da al creador de grandes estatuas la aparente simetría del objeto, para que sea armonioso a la vista, y no se haga en vano proporcionado a su esen-

ἐργασθείη κατὰ οὐσίαν σύμμετρος. οὐ γὰρ, οἷά ἐστι τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ ἀναστήματι τιθέμενα... ἐπειδὴ γὰρ οὐχ, οἷά ἐστι τὰ ὄντα, τοιαῦτα καὶ φαίνεται σκοποῦσιν, πῶς μὴ τοὺς ὑποκειμένους ῥυθμοὺς ἐπιδείξονται, ἀλλ' ὁποῖοι φανήσονται, ἐξεργάσονται. τέλος δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι [το] πρὸς φαντασίαν εὔρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον καὶ, ὁπόσον ἐγχωρεῖ. πρὸς τὰς τῆς ὄψεως ἀπάτας ἀλεξήματα ἀνευρίσκειν, οὐ τῆς κατ' ἀλήθειαν ἰσότητος ἢ εὐρυθμίας, ἀλλὰ τῆς πρὸς ὄψιν στοχαζομένῳ.

cia. Pues las obras no se muestran tal cual son si se las coloca en un lugar muy elevado... Puesto que los objetos no se muestran tal cual son a quienes los ven, deben realizarse de acuerdo no con la manera con que van a mostrar sus medidas inherentes, sino con las que aparecerán a la vista. El fin del constructor es hacer la obra armoniosa a la vista, en la medida de lo posible. Descubrir recursos para conseguir la ilusión óptica, no buscar la igualdad y armonía reales, sino las ópticas.

(Véase B 11.)

c) La teoría de la pintura y de la escultura

1. Literatura helenística acerca de las artes plásticas. Entre los textos de la literatura antigua que se conservaron hasta nuestros tiempos, no hay ningún libro sobre pintura o escultura que fuese un equivalente de la poética de Aristóteles o de Horacio, de la retórica de Quintiliano, del tratado sobre la armonía de Aristóxeno o de la obra de Vitruvio sobre arquitectura. No existe pues ninguna elaboración sistemática de estas artes que represente el punto de vista estético, pero no faltan trabajos que, aunque se plantean otros designios, informan al mismo tiempo —a veces incidental e indirectamente— sobre cómo los antiguos entendían la estética en las artes plásticas [a]. Lo dicho se refiere a diversos escritos de carácter técnico, histórico, filosófico y literario, así como a libros de viajes.

A) Los artistas antiguos, como Jenócrates o Pasicles, escribieron tratados sobre pintura y escultura que eran de carácter técnico y se parecían bastante a la obra de Vitruvio. No se nos han conservado, pero encontramos huella de ellos en la gran obra enciclopédica de Plinio el Viejo, que vivió en el siglo I de nuestra era, y cuya *Naturalis historia,* en el libro 34, contiene informaciones sobre la escultura en bronce, el 35 sobre la pintura y el 36 sobre la escultura en mármol [b].

B) Los libros de autores profanos acerca de las artes plásticas tienen otro carácter que los libros de los artistas ya que se interesan principalmente por la persona del artista y fueron escritos desde el punto de vista histórico. Los más antiguos, como un libro de Duris de Samos del siglo IV, se perdieron. En cambio, se ha conservado, como dije, la obra del erudito romano Plinio, que es una mina de informaciones sobre el arte antiguo. Se trata, sobre todo, de informaciones de naturaleza histórica, pero encontramos también en ella referencias a los problemas estéticos.

C) También hay ciertas informaciones sobre el arte de los antiguos incluídas en algunos libros de topografía y de viajes. De éstos se conserva el *Itinerario de Gre-*

---

[a] Igual que en el caso de la poesía helenística, también en cuanto a la teoría helenística de la pintura y de la escultura, el que mayor información al respecto ha reunido es W. Madvda, en su libro *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci asec. II p. Ch. n. indicaverint,* en «Archivum Filologae», de la Academia de Ciencias Polaca, 16, 1939.

[b] Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius,* 1898.

cia de Pausanias, del siglo II d. J.C. aunque los problemas estéticos son tratados en él en muy contadas ocasiones.

D) Los trabajos de rétores, poetas y tratadistas, así como algunos ensayos y novelas, también nos proporcionan información acerca de la estética de las artes plásticas. Así la recogida en la *Vida de Apolonio de Tiana*, libro escrito en el 217 de nuestra era por Filóstrato de Atenas. Algunos textos de la época helenística tomaban como tema las descripciones de cuadros, de pinturas y hasta de galerías enteras, como ocurre por ejemplo en la obra de Luciano de Samosata y, especialmente en la de otros dos Filóstratos, sobrino y nieto del ateniense ya citado, conocidos como Filóstrato II (o Filóstrato de Lemnos) y Filóstrato III. Ambos vivieron en el siglo III de nuestra era y nos dejaron unos libros titulados *Imágenes* (Εἰκόνες). En este mismo siglo publicaría Calístrato sus *Descripciones* (Ἐκφράσεις) de una serie de estatuas.

E) De los filósofos helenísticos, ninguno dedicó un específico estudio a la estética de las artes plásticas; ello no obstante, encontramos en sus escritos algunas observaciones al respecto. Asimismo, en los tratados concernientes a la estética de la poesía, la oratoria o la música se mencionan a veces las artes plásticas, y las tesis estéticas se extienden en ocasiones sobre ellas.

Las relativamente escasas informaciones, aparte de las de Plinio y de Filóstrato, se las debemos a Dión de Prusa y a Luciano. Dión de Prusa, llamado también Crisóstomo [a], vivió a finales del siglo I y principios del II. Fue un célebre orador y un filósofo culto, y presentó su doctrina filosófica en su famoso XII *Discurso Olímpico* del año 105. Luciano de Samosata (Siria), destacado y polifacético escritor del siglo II, trató los problemas estéticos en diversas obras de carácter satírico y costumbrista.

Al igual que de piedras diminutas se componen grandes mosaicos, de esas informaciones exiguas y dispersas es posible deducir una amplia y variopinta imagen de la estética de las artes plásticas en el período helenístico y romano [b]. Empero, tengamos en cuenta que la antigüedad no poseyó en ningún momento un concepto tan amplio como la moderna concepción de las «artes plásticas». En el helenismo, la pintura y la escultura eran tratadas conjuntamente, y a diferencia de las ideas de la Grecia arcaica, que consideraba las esculturas en bronce y en piedra como artes diferentes, Filóstrato utiliza el término de «plástica» (πλαστική) para designar indistintamente el modelar en arcilla, o el fundir el metal y el esculpir en piedra, considerando todas estas actividades como un solo arte.

2. *La predilección por las Artes Plásticas.* En la época helenístico-romana, el interés por las artes plásticas fue enorme. Las pinturas adornaban no sólo los templos sino también los mercados, palacios y galerías. Grandes cantidades de obras de arte eran traídas a Roma, pagándose por ellas sumas exorbitantes. Y no sólo se las apreciaba económicamente, sino que también eran comúnmente admiradas. Así la isla de Cnido se negó a vender la estatua de Afrodita de Praxíteles, aunque con la suma ofrecida podía haber pagado todas las deudas estatales. La Afrodita de Escopas era rodeada de todo un culto religioso. Se organizaban peregrinaciones a Cnido para admirar sus esculturas. Se inventó una técnica especial, que hacía la pintura resistente a los efectos del sol, del viento y de la sal, y que permitía pintar también los barcos.

---

[a] M. Valgimigli, *La critica letteraria di Dione Crisostomo*, 1912. H. v. Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa*, 1898.

[b] B. Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, en «Neue Heidelberger Jahrbücher». N. F., 1925. *Mimesis und Phantasia* en «Philologus», t. 89, 1934. E. Birmelin, *Die kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats «Apollonios»*, en «Philologus», t. 88, 1933. Y, especialmente, el ya citado libro de W. Madyda.

Las obras pictóricas y escultóricas eran buscadas y adquiridas por enormes cantidades. En el año 58 a. de J.C. Marco Escauro decoró el escenario de un teatro de tres mil estatuas. Y Muciano, que fue cónsul en Rodas, sostenía que a pesar de los robos, quedaban allí todavía 73.000 esculturas y otras tantas en Atenas, en Olimpia y en Delfos. Tras la conquista de Grecia, miles de obras de arte fueron llevadas a Roma como botín. «Quien no ama la pintura, ofende a la verdad y a la sabiduría», escribió Filóstrato.

3. *El gusto helenístico.* El arte que se apreciaba en el mundo helenístico y romano tenía sus claros rasgos característicos.

A) Era, en su mayoría, un arte naturalista. «Los retratos fieles han sido durante numerosas generaciones la mayor aspiración del arte», escribió Plinio. Era éste un arte que se proponía como meta proporcionar una ilusión de vida. Una anécdota muy conocida relatava la rivalidad entre Zeuxis y Parrasio. Zeuxis había resultado vencedor, al pintar a un muchacho con un racimo de uvas que los pájaros trataban de picotear. El pintor mismo, sin embargo, no estaba satisfecho de la pintura, porque si el muchacho hubiese sido pintado tan fielmente como las uvas, los pájaros deberían haberse asustado y salir volando.

Los griegos y los romanos admiraban a más no poder las estatuas que estaban «como vivas», que eran «como verdaderas», que parecían «bronce vivo» (*aera quae vivunt*). La escultura que representaba a un perro lamiendo sus heridas, propiedad del templo de Juno en Roma, era por su increíble realismo (*indiscreta similitudo*) tan apreciada, que los que custodiaban el templo, respondían por ella con sus cabezas.

B) La escultura helenística y romana no se limitaba exclusivamente a las figuras humanas, como podríamos creer al juzgar por los museos de la antigüedad. Su temática era muy variada y, en parte, complicada. Asimismo lo era la pintura. Se apreciaba su contenido y su forma cuando éstos eran variados. Dión, al igual que Plutarco, censuraba las formas sencillas y carentes de maestría. Los artistas no rehuían ya a la innovación, sino que al contrario tenían predilección por la novedad. «Si la novedad aumenta el placer, no deberíamos despreciarla sino —al contrario— cuidar de ella.» Era ésta una actitud completamente distinta a la de los griegos de las eras arcaica y clásica. Por esta razón, se apreciaban especialmente las ideas audaces.

C) Asimismo, se estimaba en las obras de arte el movimiento, la viveza y la libertad. Quintiliano escribió: «Es útil introducir ciertos cambios en las formas acostumbradas del arte, e incluso hay que introducirlos en el aspecto, en la expresión del rostro y en la postura de las pinturas y esculturas, porque un cuerpo erguido tiene muy poca gracia. Si la cara es representada frontalmente, los brazos están caídos y los pies juntos, la figura resulta rígida. La inclinación y, si puede decirse así, el movimiento, la animan y dan a la obra un acabado. Es por esto que no se representan las manos siempre de la misma manera y los rostros pueden tener miles de expresiones... Quien reprochara al Discóbolo de Mirón por ser una escultura no suficientemente sencilla, revelaría que no entiende de arte, ya que lo más loable en él es lo extraordinario y lo difícil».

D) En los trabajos se apreciaba la eficacia técnica y, efectivamente, numerosas obras de arte de aquel entonces demuestran un alto nivel técnico. Se evaluaba lo refinado y rebuscado de una obra; fue entonces cuando se forjó el término elegancia, que Vitruvio ya empleaba para definir una buena obra.

E) Cierto número de mecenas del arte mostraba entonces una predilección especial por las grandes dimensiones, por escalas sobrehumanas y tablas colosales. La estatua del Sol de la isla de Rodas, en la cual un solo dedo era más grande que una estatua de tamaño natural, era por ello incluida entre las «siete maravillas del mundo».

Había especialistas en realizar obras colosales, como Zenodoro, contemporáneo de Vitruvio. Asimismo, una parte del público apreciaba la riqueza y la suntuosidad en el arte. Los romanos empezaron a dorar las estatuas. Nerón mandó dorar la estatua de Alejandro esculpida por Lisipo, y aunque la estatua ganó en valor, perdió su gracia (según testimonia Plinio: *cum pretio periit gratia artis*) y por ello se quitó de nuevo el oro.

La predilección de la época por un arte naturalista, pero a la par ilusionista, original, libre, técnicamente rebuscado, elegante, colosal y lujoso, caracteriza sus gustos. Ya no reinaba un gusto clásico sino más bien uno barroco. No obstante, dicho gusto se manifiesta menos en las tesis generales de la estética de entonces que en sus realizaciones, lo encontraremos menos en la teoría del arte que en las obras mismas. La teoría era más conservadora que la práctica, y se atenía en gran medida a los principios del clasicismo.

Lo más asombroso es que la teoría helenística tomase sus ejemplos y modelos del arte clásico, y no del que le era contemporáneo. Los escritores ni siquiera mencionaban el arte de los tiempos subsiguientes a Alejandro Magno, como si tal arte no hubiera existido. Y respecto al anterior afirmaban que «aunque los medios técnicos de aquel entonces habían sido más modestos, se obtenían mejores resultados, porque ahora nos interesamos por el valor del material y no por el talento del artista».

El pueblo admiraba el nuevo arte barroco, mientras que los historiadores, eruditos y especialistas, preferían el antiguo arte clásico. Sin embargo, estos últimos alababan en él las cualidades que anunciaban el arte nuevo: la vitalidad, la diversidad y la libertad. A pesar de su tradicionalismo no podían ignorar su tiempo. Además, la era helenística no poseía una sola doctrina estable y universal, pues duró mucho tiempo y disponía de numerosos centros de difusión. Los romanos no tenían la misma mentalidad que los griegos y sus emperadores no fueron en general hombres verdaderamente cultivados.

4. *Las corrientes.* Las divergencias en los conceptos artísticos del helenismo se debían, entre otras cosas, a las escuelas filosóficas que, al luchar entre sí, crearon unas corrientes distintas y divergentes que lo eran también respecto a la teoría del arte.

A) La corriente moralista, que subordinaba el arte a la moral, contaba con una tradición que se remontaba hasta Platón y en la época helenística fue mantenida por los estoicos. Sus doctrinas eran compartidas por algunos filósofos, pero no por los artistas ni tampoco por amplios círculos de intelectuales. A pesar de unos principios completamente distintos, en lo que respecta a sus conclusiones, se aproximaba a ésta la corriente utilitaria, que también negaba al arte todo valor autónomo. Los representantes de esta última escuela afirmaban que el valor del arte era directamente proporcional a su utilidad. Tanto Quintiliano como Luciano definían el arte mediante la utilidad, y también los epicúreos se acercaban a esta interpretación. No obstante, existían otras dos corrientes que fueron más importantes que la moralista y la utilitaria.

B) La tendencia formalista caracterizaba a los escépticos y a parte de los epicúreos, o sea, la apoyaban dos escuelas y una parte de la élite intelectual, mas era una corriente ajena a los más amplios círculos de la sociedad. Esta tendencia, definida eficazmente en la teoría de la música (por Sexto) y en la teoría de la poesía (por Crates y Heracleodoro) contaba con un número mucho más limitado de partidarios en la teoría de las artes plásticas, aunque pudiera parecer que éstas se prestan en igual grado a interpretaciones sensualistas y formalistas. Fue una corriente que no contribuyó mucho a desarrollar una concepción del arte, pero tuvo el mérito de combatir las ambiguas teorías místicas.

C) La corriente espiritualista e idealista tuvo mucha importancia en la teoría de las artes plásticas[1], y una de sus acciones interpretó el arte en términos de religión y misticismo, viendo en él la inspiración de los dioses. Ello representó una postura tan extremada como el formalismo. Hacia finales de la Antigüedad, dicha corriente se hizo cada vez más fuerte y halló sus portavoces en las personas de Plutarco, de Filón y de Proclo.

Sin embargo, la variante ecléctica, menos radical, del espiritualismo trató de alcanzar un compromiso, siendo lo más probable que se formara en Atenas, en los tiempos de Antíoco, en la «Academia media». Hizo esta corriente su aparición en la poética, y más tarde fue transmitida también a la teoría de las artes plásticas, encontrando el terreno propicio en Roma y Alejandría. Contenía en su seno varios elementos platónicos, pero los problemas particulares los asumió en gran parte de los peripatéticos, y algunas concepciones, como la de la imaginación, de los estoicos. En la pintura y en la escultura, éstos hacían hincapié en los elementos ideales y espirituales, que anteriormente se habían buscado en las raíces de la poesía y de la música, pero no en las artes plásticas.

D) Entre los autores que escribían acerca de las artes plásticas se encuentran también algunos que no se comprometían con ninguna teoría, ni formalista ni idealista, y evitando también las síntesis y las tesis filosóficas, representaban una tendencia de carácter analítico. No obstante, dichos autores desempeñaron un papel menos importante que los escritores radicales, formalistas por un lado y espiritualistas por otro.

Por tanto, en las doctrinas helenísticas del arte no nos encontramos simplemente con ideas diversas, sino también con ideas radicalmente opuestas. Los representantes de la tendencia espiritualista, especialmente los de la fracción religiosa, veían en una obra de arte un don de los dioses, una suerte de milagro sobre el cual escribían con el máximo respeto, mientras que los escépticos y epicúreos no advertían en ella sino un lujo vanidoso y una fuente de depravación. Hubo en los análisis helenísticos del arte indiscutibles logros que les libraron de los conceptos antiguos, unilaterales y restringidos; sin embargo, también aparecieron nuevas concepciones aberrantes. Una de estas concepciones era estéril y negativa, y otra era la mística.

5. *El nuevo concepto del artista.* A pesar de las grandes diferencias y contradicciones que existían en los conceptos helenísticos sobre el arte, había también ciertas ideas, concernientes al arte y al artista, comunes para los cultos estudiosos de la estética así como para los artistas y especialistas, que pueden ser consideradas como típicas de todo el período. Eran estas unas ideas nuevas que acababan de surgir, muy distintas a las que predominaban en las épocas anteriores [1]. Pero también es verdad que los viejos presupuestos de que el arte se guía por sus propias reglas y de que imita la naturaleza no habían sido del todo abandonadas, y el arte naturalista gozaba de mucho éxito, Vitruvio no era una voz aislada cuando escribió que: «no deberían gozar de aprobación los cuadros que no se parecen a la verdad». No obstante, al lado de éstas, surgieron también otras ideas distintas que presentamos a continuación:

A) En el trabajo del artista, es de suma importancia la imaginación [2], siendo igual de indispensable en un pintor o escultor que en un poeta. Filóstrato afirmaba que la imaginación es «una artesana más sabia que la imitación», ya que esta última presenta sólo lo que ha visto, mientras que la primera también presenta lo que no ha visto. La idea «pinta y esculpe mejor que la maestría del artesano». El elogio de la

[1] W. Tatarkiewicz, *Die spätantike Kunsttheorie*, en Philologische Vorträge», Wroclaw, 1959.

imaginación no implicaba que el arte debiese alejarse de la verdad. Al contrario, la imaginación, al seleccionar y recoger libremente sus motivos, podía representar la verdad con más eficacia. El concepto de imaginación, introducido por los estoicos y rápidamente divulgado, empezó a ocupar en la teoría del arte el lugar de la «mimesis» [2]. El conflicto entre la «fantasía» y la «mimesis» se daba solamente en los casos en que esta última era interpretada tan pasivamente como lo hiciera Platón. En cambio, en el pensamiento de Aristóteles ya había gérmenes de lo que el período helenístico llamaría «imaginación».

B) Lo esencial para el artista será la idea, el conocimiento, la sabiduría, ya que puede y está obligado a presentar no sólo la superficie de las cosas sino también sus cualidades más profundas. Dión escribió que un buen escultor es capaz de reflejar en la estatua de una divinidad toda su naturaleza y su poder. Filóstrato, a su vez, afirmaba que Fidias, antes de esculpir a Zeus, tuvo que haberse dedicado a la contemplación del mundo, «junto con el cielo y las estrellas», dado que su estatua revelaba un conocimiento muy profundo de la naturaleza del universo. Tal concepción del artista le aproximaba al filósofo. Si los griegos antiguos eran propensos a asociar con los filósofos a los poetas, pero nunca a los pintores o escultores, ahora estaban dispuestos a ver en Fidias al «intérprete de la verdad». «La misma sabiduría —se escribía entonces— de la que es dotado el poeta determina también el valor del arte pictórico, ya que éste asimismo contiene la sabiduría.» Dión sostenía que la imagen que el hombre tiene de una divinidad se debe no sólo al conocimiento de la naturaleza y a los escritores, sino también a los pintores y escultores [3].

C) Es esencial para el artista la posesión de la idea. El artista crea conforme a aquella idea que abriga en su mente [4]. «Las formas y las figuras contienen algo perfecto y la idea de la perfección la llevamos en la mente»— escribió Cicerón.

Según lo demostraban Cicerón, Dión y Alcínoo, Fidias había creado a Zeus no conforme a la naturaleza sino según la idea que llevaba dentro de sí. ¿Pero cómo una imagen del dios pudo hallarse en la mente humana de Fidias? Dión contestaba: «Según afirma Fidias, la imagen del dios es necesaria e innata, y el artista la posee gracias a su semejanza con los dioses. La idea existía antes que él y el artista no es sino su intérprete y maestro». Esta concepción fue una de las mayores innovaciones de la antigüedad en lo que atañe a las ideas vinculadas con las bellas artes.

El término mismo de «idea» y su significado originario eran en principio platónicos. Los escritores helenísticos, sin embargo, alteraron el significado aunque conservaron el término. Para Platón, la idea existía fuera del hombre y del mundo, siendo una realidad eterna e inmutable, inaccesible para los sentidos y perceptible tan sólo conceptualmente. En cambio, para Cicerón o para Dión, la idea se convirtió de sujeto del concepto en el concepto en sí mismo y de idea transcendente en imagen existente en la mente del artista, transformándose además desde su concepción abstracta, en la imagen con la que opera el artista en su mente. En el pensamiento de Cicerón la idea había perdido incluso el carácter que tenía para Platón. Así para el romano, tenía su origen en la experiencia, sosteniendo que los fenómenos observados por el artista habían impreso sus ideas en la mente de éste, cosa que no era ya el viejo concepto platónico sino en fin otro nuevo, de carácter estoico.

D) Por muy importante que para un artista sea el conocimiento de las reglas del arte, éstas no serán nunca suficientes. Además de ellas, el artista necesita de ciertas capacidades extraordinarias. El concepto del helenismo acerca de los grandes artistas se aproximaba ya a lo que los tiempos modernos llamarían el genio.

---

[2] W. Tatarkiewicz, *Grecy o sztukach naśladowczych* (Las opiniones de los griegos sobre las artes imitativas), en «Sztuka i krytyka», Cuaderno 33-34, 1958.

El gran artista dispondría según esto de diferentes capacidades y de una mente distinta a la de la mayoría de los hombres, e incluso tendría ojos y manos diferentes. Así el pintor Nicómaco, al ser preguntado por qué admiraba un cuadro de Zeuxis, contestó: «No lo preguntarías si tuvieras mis ojos». Para Dión, un escultor era ya un sabio, era un hombre «divino», mientras que antes, según Platón, eran «seres divinos» los filósofos, los poetas y los hombres de estado, pero no los artistas plásticos. Dión se planteaba además otra pregunta, anteriormente impensable: ¿quién será superior, Homero o Fidias? Desde el punto de vista de los antiguos griegos, la superioridad del poeta sobre el escultor había sido un axioma, ya que se trataba de un vate puesto en confrontación con un artesano.

Pero ni siquiera el genio les fue suficiente a los escritores helenísticos para explicar el gran arte. Así sostenían que el artista necesita también de la inspiración, que le permite crear en un estado de «entusiasmo». Pausanias afirmaba que una escultura es obra de la inspiración de igual modo que lo es una poesía, y para muchos que ahora escribían sobre el arte, la inspiración no era ya un estado innato (como antes afirmara Demócrito) sino un estado sobrenatural, una manifestación de la intervención divina. Al decir de Calístrato, «las manos de los artesanos arrebatados por el favor de un soplo más divino, manifiestan obras poseídas» [5]. Y el mismo autor menciona cómo Escopas, al esculpir la estatua de Dioniso, estaba poseído de este dios.

El concepto de «locura creativa», aplicado por Platón a los poetas, era ahora empleado con relación a pintores y escultores. En los textos del helenismo se nos habla en varias ocasiones de las apariciones de los dioses al artista, unas veces en sueños, pero otras despierto. Estrabón afirmaba que Fidias no hubiera podido crear a Zeus sin haber visto su rostro; entonces, o bien Fidias ascendió hacia el dios, o bien éste se le apareció. Pausanias buscaba en las estatuas de Fidias una «sabiduría» superior, y se negó a hacer mediciones de la estatua de Zeus, convencido de que los números eran incapaces de explicar sus poderosos efectos. [6] A algunas esculturas célebres se las atribuía un origen divino. Los representantes de la corriente místico-religiosa escribían ampliamente sobre la inspiración y el carácter divino de las estatuas. Y el mismo Cicerón, en su discurso contra Verres, hace referencia a una estatua de Ceres que, según las creencias de la época, había descendido de los cielos.

E) En cuestiones de arte, el único legislador es el artista. Los grandes artistas, especialmente Fidias, eran considerados no sólo como creadores de su propia obra sino también como legisladores *(legum lator)* que ejercían su influencia sobre las futuras obras y opiniones, así como sobre las generaciones venideras. Conocemos a los dioses en la forma que les ha sido conferida por pintores y escultores, afirma Cicerón. De igual forma, según Quintiliano, Parrasio era llamado «legislador» por que los demás imitaron su manera de representar a los dioses y a los hombres como si hubiera sido la única válida.

El artista fue considerado además juez en materia de arte. Con ello la disputa entre artistas y profanos acerca de las respectivas competencias se inclinaba a favor de los artistas. Plinio el Joven creía que había que dejar en manos de los artistas todos los asuntos del arte [7]. Otro autor dijo al respecto que «felices serían las artes si los artistas mismos juzgasen sobre ellas». Pero también las posturas contrarias tenían sus partidarios. Dionisio de Halicarnaso dictaminaba que el profano (ἰδιώτης, *idiotes)* debería juzgar una obra junto con el artista, mientras que Luciano estaba dispuesto a otorgar este derecho al profano, siempre y cuando fuese culto y amase la belleza [8].

Al contrario de los hombres de épocas anteriores, que sólo se interesaban por la obra —y nunca por su creador—, los griegos y romanos de esta época tardía se

interesaban también por la personalidad del artista. Así es característico el comentario de Plinio de que los últimos cuadros que los artistas dejan sin acabar son más admirados y apreciados que los cuadros terminados, ya que se pueden seguir mejor en aquellos otros las ideas del artista *(ipsae cogitationes artificum spectantur)* [9].

F) En la época helenística se elevó la posición social del artista plástico. Al principio esto ocurrió sólo con la del pintor, ya que los arraigados prejuicios no permitían a los antiguos perdonarle al escultor su duro trabajo físico. Fueron luego cayendo estos prejuicios gradualmente y muy despacio, motivando así una postura encontrada respecto a los artistas que tuvo, sin embargo, un carácter pasajero. Según Plutarco, a menudo se disfrutaba de una obra, despreciando a la vez al creador [10]. E incluso opinaban que aun tras contemplar obras maestras como el Zeus Olímpico de Fidias o la Hera de Argos de Polícleto, ningún joven de buena familia querría ser un Fidias o un Polícleto, ya que del hecho de que una obra fuera digna de admiración no se desprendía que lo fuese también su creador, un artesano. No era la de Plutarco una opinión aislada, pues así pensaba la mayoría de sus contemporáneos. Y aunque muchos escritores del helenismo se percataban de que el escultor no era un simple artesano, la opinión general se atenía a las creencias de los antiguos. Así afirmaba Luciano que ante Fidias, Polícleto u otros grandes artistas, uno debía arrodillarse como delante de los dioses que ellos habían creado, pero, por otra parte, escribía: «Suponte incluso que llegas a ser Fidias o Polícleto y creas numerosas obras maestras... no obstante, siempre serás considerado como un trabajador, como un artesano, y así te reprocharán que te ganas la vida con las manos.»

6. *Los nuevos conceptos de la obra de arte.* En la época del helenismo, la actitud frente a las obras de arte sufrió una transformación parecida a la actitud frente al artista, dejándose de interpretar dichas obras a la manera mimética, intelectual y técnica.

Para analizar una obra de arte, la antigüedad disponía de ciertos esquemas formulados por las diversas escuelas filosóficas. Según una referencia detallada de Séneca, los estoicos distinguían sólo dos elementos en una obra de arte, los aristotélicos cuatro, y los platónicos cinco [11-11a]. Los estoicos veían en una obra de arte —igual que en la naturaleza— la materia y la causa eficiente. Por ejemplo, en una estatua, la materia era el bronce y la causa el artista. Aristóteles, junto a la materia y a la causa eficiente, distinguía otros dos elementos de una obra: la forma que había recibido y el objetivo a que servía. Platón, a su vez, añadía un quinto elemento, el de la Idea, es decir, el modelo. Y distinguía, al decir de Séneca, aquello de lo que está hecha una obra, de aquello por lo cual existe, aquello por lo cual ha llegado a ser, de aquello por lo cual ha sido creada y a lo que tiende. Por ejemplo, una estatua está hecha de cierta materia, está hecha por un artista, posee una forma conferida por él, está ejecutada según cierto modelo y aspira a un fin determinado. Precisamente estos esquemas, en particular el aristotélico y el platónico, hicieron posible una nueva aproximación a la obra de arte y favorecieron el abandono de una interpretación mimética, intelectual y puramente técnica.

A) Conforme a la nueva interpretación, la obra de arte es un producto espiritual y no puramente manual. Luciano argüía que la Venus de Cnido no era más que un bloque de piedra antes de que la idea del artista lo transformara en diosa. Filóstrato, seguido por Himerio sostenía que cuando Fidias esculpió a Júpiter, «su mente era más sabia que su mano». Por ello, el arte es algo más que un placer y un adorno, convirtiéndose en testimonio de la dignidad humana, *argumentum humanitatis.* Y Dión sostiene que es en virtud de su arte por lo que los griegos son superiores a los bárbaros.

B) La obra de arte es un producto individual, no realizado en serie, y por eso

es capaz de representar y de expresar las experiencias individuales. Quintiliano sostenía que la pintura es capaz de penetrar en los sentimientos más íntimos, y en este aspecto incluso a veces supera a la poesía. Al contrario de los antiguos griegos, quienes entendían el arte de manera puramente objetiva y subordinaban sus formas exclusivamente a los fines que debía cumplir, los escritores helenísticos ponían de relieve sus factores subjetivos y su dependencia del hombre y del creador.

C) La obra de arte es un producto libre, no está ligada a la imitación de la realidad [12] y es autónoma respecto a ella. No es pues una copia de la naturaleza sino su rival, según demostraba Calístrato. Luciano dijo que la poesía tiene «una libertad ilimitada y posee una sola ley: la imaginación del poeta», y hubiera dicho lo mismo sobre las artes plásticas. También Horacio sostenía que los pintores tienen derecho a la libertad, igual que los poetas.

D) A través de las cosas visibles una obra de arte representa cosas espirituales, invisibles. Dión Crisóstomo presentó ampliamente esta concepción en su XII *Discurso Olímpico:* el arte representa el cuerpo de tal modo que podemos reconocer en él la presencia del alma. Los escritores místicos, por su parte, afirmaban que los escritores y pintores, mediante cuerpos humanos, representan a los dioses. Para ellos, las grandes obras de arte eran «dignas de la naturaleza divina», siendo por tanto su belleza sobrenatural y sobrehumana.

E) Las grandes obras de arte no sólo alegran la vista sino que también hacen trabajar la mente [13]. Frente a ellas, es preciso un espectador que «intentará ...alternar la contemplación con el razonamiento» [14]. Pero para admirarlas se requieren la contemplación, el ocio y el silencio [15].

La obra de arte afecta poderosamente al hombre. Como decía Calístrato, le quita al hombre el habla y esclaviza sus sentidos, y según Dión obras tales como el Zeus de Fidias proporcionan un deleite «incomparable» y permiten olvidar todo lo que en la vida humana es más duro y terrible. A diferencia de los autores antiguos, para quienes los efectos del arte eran tranquilizantes y dominaban las pasiones, en los tiempos helenísticos prevalecía la opinión de que sus efectos eran violentos, excitantes y apasionantes. Dión creía que lo esencial de la obra de arte era su efecto «conmovedor», mientras que Calístrato hablaba de sus efectos «milagrosos». Luciano sostenía que frente a las más grandes obras de arte los ojos no pueden saciarse y el hombre se comporta como un loco. Para Dioniso, sobre las experiencias del hombre no decidía el razonamiento, sino los sentimientos irracionales y las impresiones sensoriales. Pero nadie discurrió sobre los efectos ejercidos en el hombre por el arte, así como sobre la estimación que éste nos causa, como lo hizo Máximo de Tiro.

En la teoría helenística se abrió paso la idea de que la propiedad esencial de las artes es la expresión. Era ésta una idea completamente ajena a los griegos, ya que los antiguos estaban convencidos de que las danzas y los cantos expresaban sentimientos, y sin embargo no estaban seguros que las danzas y los cantos fueran artes. Sócrates había dicho que el arte representa los sentimientos, y no sólo las formas, pero precisamente según él, representaría los sentimientos del héroe o luchador esculpidos, y no los sentimientos del artista. En la antigüedad tardía se consideraba el lenguaje, como el único instrumento de expresión por lo cual eran artes expresivas solamente la poesía y la oratoria. Quintiliano, aunque era rétor y amante de la retórica, defendió también la expresividad de las artes plásticas, pues éstas, a pesar de ser mudas, penetran en los sentimientos con igual profundidad, si no más profundamente que el lenguaje [15a].

Filóstrato veía en la actitud hacia el arte un indicador de los valores del hombre: «Quien no ama la pintura, falta a la verdad y falta a la sabiduría» [16], diría, soste-

niendo además que las obras de arte, aunque destructibles, son inmortales [17], recogiendo y seleccionando lo que hay de bello en el mundo y creando con ello una belleza armónica [18]; y opinaba además que las artes no sólo representan los cuerpos sino que también expresan el alma y su música [19]; que no sólo alegran la vista, sino que también enseñan cómo hay que mirar [20]; y que no son obra del azar sino de un arte consciente que crea la belleza [21].

Como vemos, con el helenismo cambiaron los presupuestos fundamentales de la interpretación clásica del arte. La euritmia parecía ser así más importante que la *symmetria*. La nueva época reconocía que puede ser perfecta y bella no sólo una obra completa, sino también un fragmento separado de la totalidad [22]. El concepto de «mimesis» o imitación, que durante mucho tiempo había definido el arte de los griegos, perdió importancia y fue cediendo lugar a la imaginación.

7. *Las artes plásticas y la poesía.* Todos los cambios producidos respecto a las artes plásticas las ponían más cerca de la poesía, situándolas con ello a su mismo nivel. Surgió entonces la pregunta sobre las diferencias entre ambas. Anteriormente, tal pregunta había sido planteada en muy raras ocasiones, ya que estas artes parecían demasiado distantes para compararlas. La respuesta más amplia a esta nueva pregunta fue ofrecida por Dión Crisóstomo, para quien había cuatro diferencias entre las artes plásticas y la poesía:

1. El artista plástico crea una imagen que perdura sin desarrollarse en el tiempo, como la obra del poeta.
2. El artista plástico, a diferencia del poeta, no puede evocar todas las imágenes [23] ni expresar todas las ideas directamente, pero actúa de modo indirecto recurriendo a los símbolos [24].
3. El artista plástico tiene que luchar con la materia, que le ofrece resistencia y limita su libertad, sin dejarle aquella independencia de que dispone el poeta [25].
4. Los ojos para los cuales crea el artista plástico, son más difíciles de convencer y exigen mayores evidencias [26] que los oídos, siendo imposible persuadirles de cosas inverosímiles, mientras que el oído puede ser engañado por el encanto de las palabras.

Dión planteaba así los mismos problemas que al cabo de mil quinientos años serían tratados por Lessing, advirtiendo con brillantez las diferencias existentes entre la poesía y las artes plásticas, aunque acentuara con exceso las distancias que separan poesía y escultura, sin advertir que la poesía también tiene una materia obstinada y resistente.

Dión creía que, en vista de las razones adoptadas por él, las tareas de un artista plástico son más difíciles de alcanzar que las del poeta: así a Fidias le habría sido más difícil representar la divinidad que al poeta Homero. Dichas dificultades son aún mayores si tomamos en cuenta que la poesía había nacido muy temprano y, por lo tanto, las artes plásticas debían tener en consideración las imágenes por ella creadas, para no parecer inconcebibles, es decir, que las artes plásticas están limitadas por la poesía. A pesar de ello, Fidias, según nos dice Dión, se libró de la autoridad de Homero y reprodujo la naturaleza divina con tanta perfección como le fue posible a un ser mortal; así representó a Zeus en forma humana, en su divina majestad y, sin embargo, diferente de cualquier ser humano. No es difícil vislumbrar en las razones de Dión las influencias de la filosofía idealista de Platón, y probablemente también de Posidonio.

8. *Artes plásticas y belleza.* En la época helenística permaneció vigente la antigua división griega entre artes liberales y artesanas. Esta la aplicó Filóstrato, confi-

riéndole, no obstante, una base diferente, pues sostenía que las artes liberales exigen sabiduría, y en cambio, las artesanas sólo pericia y diligencia. Pero el cambio más fundamental consistía en el hecho de que las artes plásticas empezaron a ser incluidas entre las liberales, cosa que sucedió a pesar de los prejuicios mantenidos respecto a la persona del artista. Así pues, la pintura y la escultura se hallaron en el mismo grupo de las artes que la filosofía, la poesía o la música, justificando Filóstrato la unidad entre estas artes por el hecho de que todas están al servicio de la verdad, a diferencia de la artesanía, que sólo sirve a la utilidad.

Las opiniones de Filóstrato contaban aún con otros partidarios. Así, Máximo de Tiro opuso las artes plásticas a las artesanas, mientras que hasta hacía muy poco las artes plásticas no habían sido para los griegos cosa distinta de la manufactura. Asimismo, Calístrato informaba que estas artes son algo más que obra de las manos. Y en fin, Séneca, que personalmente no compartía tal opinión, nos informa de que en su época las artes plásticas ya eran incluidas entre las artes liberales.

Uno de los factores más importantes que contribuyeron a elevar la posición de la pintura y la escultura radicaba en la belleza que contienen. Plutarco dijo que los artistas son superiores a los artesanos en virtud de su arte de la belleza, la «kallitechnia» (καλλιτεχνία) [27], y unía de este modo en un solo concepto, e incluso en un solo término, lo que los griegos arcaicos no habían reunido nunca: el arte y la belleza. Con su nuevo concepto, Plutarco daba un paso adelante hacia el moderno concepto de bellas artes. De los estoicos, probablemente de Posidonio, había surgido la idea de que no existe otra fuente de belleza que la que nace del arte. Luciano describió el arte como una «partícula de la belleza» y en el diálogo *Caridemo*, a él atribuido, contrapone los productos artesanales que sirven a un fin útil y las obras pictóricas «cuyo fin es la belleza» [28]. Cicerón y Quintiliano se mostraron algo más conservadores; sostenían que el arte no tiene por objetivo la belleza, pero que a pesar de ello la consigue. Y otros, como Máximo de Tiro, afirmaban rotundamente que «las artes aspiran a la belleza máxima».

Para las etapas tempranas de la antigüedad, el valor y el atractivo del arte residían en la fiel imitación de la realidad, así como en la habilidad con que se realizaran los trabajos. Para los escritores helenísticos, a su vez, el valor y el atractivo del arte consistían en el dotar a la materia de espíritu e imaginación, inteligencia y belleza. Así escribió Plutarco que la naturaleza ha concedido a los hombres el don de amar a la belleza [29], mientras que los autores más antiguos creían que la naturaleza les había conferido el amor de imitar la realidad. Incluso se llegó a criticar a Demetrio por poner en las artes la semejanza por encima de la belleza.

Los estetas helenísticos buscaban la belleza tanto en el arte como en la naturaleza, y les fue muy difícil el juzgar en dónde había más; por un lado decían, existe menos belleza en el arte que en la naturaleza, dado que el arte es sólo un reflejo de lo natural; pero, por otro, la belleza del arte es superior, ya que el artista realiza una selección de la belleza dispersa en la naturaleza y corrige sus defectos.

Los griegos de la época clásica se valían de un concepto de belleza enormemente amplio, prescindiendo de un concepto exclusivamente estético. La situación cambió en el helenismo, cuando ese concepto se hizo más preciso. En efecto, la era helenística, junto con posturas cognoscitivas y éticas, adoptó una actitud estetizante hacia el arte y la naturaleza, buscando en ellos no sólo la verdad, sino también lo bello. De este modo, su actitud hacia las estatuas de los dioses dejó de ser religiosa para convertirse en estética. Luciano, al pronunciar su elogio de la belleza y decir que «la belleza lo dirige todo», se refería ya a la belleza, en el sentido restringido y propiamente estético. Así concebía la belleza de una manera sublime, y no la veía en la riqueza, sino en la proporción y en el ritmo, en la *symmetria* y en la euritmia [30].

Otro escritor de la época, Máximo de Tiro, asociaba la belleza con la gracia, la donosura, la añoranza, el ambiente agradable y «cuantas cosas tienen un nombre agradable» [31]. Máximo tenía de los griegos una alta estimación porque veneraban a los dioses con la belleza [32], y creía que ésta era una de las razones por las cuales se admira a las obras de arte [33].

No obstante, esta concepción sutil de la belleza estética no se popularizó de manera inmediata. En la época helenística se empleaba también un concepto de belleza que no se limitaba a las formas o a los sonidos, sino que, según Plutarco [34], abarcaba también bellos manjares y perfumes, y en general todo lo que proporciona un placer sensorial. Si los griegos de la era clásica eran propensos a servirse de un concepto de belleza demasiado intelectual, los griegos de la era helenística se inclinaban hacia un uso demasiado sensorial. Ni para los unos ni para los otros el concepto de la belleza era un concepto realmente estético y, no obstante, algunos de los escritores helenísticos lograron acercarse mucho a lo que entendemos por tal.

9. La polaridad de la estética helenística. Mientras que entre los estetas de la época clásica predominaba una sola doctrina, que era un término medio entre las muchas posibles, los estudiosos de la estética del helenismo ocuparon posturas extremamente distintas. Algunos, sobre todo los escépticos y los epicúreos, representaban posiciones positivas o materialistas, mientras que otros, como los platónicos, representaban tendencias espiritualistas y religiosas. Con estos últimos comulgaban varios escritores, cuyos textos estéticos se conservaron, como Plutarco, Máximo o Dión entre otros. La primera vertiente reaparecería tan sólo en los tiempos modernos, mientras que la segunda ya anunciaba la estética medieval.

Uno de los problemas típicos para la última fase de la antigüedad, con sus concepciones religiosas, fue el siguiente dilema: ¿habría que unir el arte con la religión o no habría que hacerlo? o, para ser más exactos: ¿habría que representar a los dioses en el arte o habría más bien que crear sus estatuas? [35] Las respuestas al respecto eran diferentes y encontradas. Algunos de los escritores antiguos, como Varrón o Séneca, deploraban las estatuas de los dioses, dotadas de formas humanas, y censuraban su veneración. Otros, de Posidonio hasta Máximo de Tiro, veían en ellas algo que, si no era elogiable, había de ser tolerado, ya que cualquier otra actitud hacia la divinidad superaba en realidad las posibilidades del hombre. Dión de Prusa se mostraba por su parte entusiasta respecto a las estatuas de los dioses, Plotino veía en ellas una base metafísica para venerarlas y Yámblico creía que estaban «impregnadas de la divinidad». Así que ya en la antigüedad estaban sentadas las premisas para la futura disputa medieval concerniente a la veneración de las imágenes, y las dos partes adversas, con sus respectivos argumentos, estaban ya debidamente representadas; ambas entrarían en conflicto abierto en el Bizancio del siglo VIII, en la época iconoclasta [a], como sabemos.

10. Cuatro tipos de cambios. Las transformaciones que en la época del helenismo sufrió la teoría de las artes plásticas se debían a diferentes razones y eran de carácter muy variado. Unas eran de tipo formal: los antiguos pasaron de unas posturas clásicas hasta otras barrocas. Esta era una evolución doble; primero fue un paso de las formas estáticas a las dinámicas y, después, de unas formas sujetas a la armonía a otras formas sujetas a la expresión.

Hubo también ciertos cambios de carácter sociopolítico que iban desde las formas modestas, moderadas y sobrias de la democrática república ateniense, hasta las ricas y colosales del Imperio Romano.

---

[a] J. Geffcken, *Der Bilderstreit des heidnischen Altertums*, en «Archiv für Religionswissenschaft», XIX, 1916-19.

La tercera transformación fue de carácter ideológico, evolucionándose desde la materialista o semimaterialista filosofía de los primeros pensadores jónicos y los sofistas hasta la idealista y religiosa filosofía de Plotino y sus contemporáneos. También este cambio se reflejó en el arte o, en todo caso, en la teoría del arte, en la concepción de sus orígenes y fines, y en la búsqueda de ideas innatas e inspiraciones divinas en la persona del artista.

Y, finalmente, la cuarta evolución era de carácter científico y se basaba en los progresos de la experiencia y del análisis, manifestándose además en el perfeccionamiento de los conceptos. En este aspecto se realizó una corrección de las antiguas teorías unilaterales y dogmáticas. En particular, se cuestionó la tesis según la cual la belleza dependía exclusivamente de la disposición de las partes y, en contraste con la vieja concepción puramente objetiva, se acentuaron los elementos subjetivos y convencionales de la belleza.

O. TEXTOS SOBRE LA ESTÉTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

PLUTARCO, *Pro pulchritudine* 2

1. Ἡ γοῦν τοῦ σώματος εὐμορφία ψυχῆς ἐστιν ἔργον σώματι χαριζομένης δόξαν εὐμορφίας. πεσέτω γοῦν θανάτῳ τὸ σῶμα καὶ τῆς ψυχῆς μετῳκισμένης... οὐδὲν ἔτι καταλείπεται τῶν ἐρασμίων.

EL ESPIRITUALISMO

1. Ciertamente la belleza del cuerpo es obra del espíritu, que concede al cuerpo la apariencia de belleza; cuando el cuerpo se precipita a la muerte y el alma se traslada a otro sitio... nada agradable queda ya.

PROCLO, *Comm. in Tim.* 81 c

καὶ ὁ πρὸς τὸ γεγονός τι ποιῶν, εἴπερ ὄντως ἀφορᾷ πρὸς ἐκεῖνο, δῆλον ὡς οὐ καλὸν ποιεῖ· αὐτὸ γὰρ ἐκεῖνο πλῆρές ἐστιν ἀνομοιότητος καὶ οὐκ ἔστι τὸ πρώτως καλόν· ὅθεν πολλῷ μᾶλλον ἀφεστήξεται τὸ πρὸς αὐτὸ γεγονὸς τοῦ κάλλους· ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας ὁ τὸν Δία ποιήσας οὐ πρὸς γεγονὸς ἀπέβλεψεν, ἀλλ' εἰς ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ παρ' Ὁμήρῳ Διός· εἰ δὲ καὶ πρὸς αὐτὸν ἠδύνατο τὸν νοερὸν ἀνατείνεσθαι θεόν, δηλονότι κάλλιον ἂν ἀπετέλεσε τὸ οἰκεῖον ἔργον.

EL ENTENDIMIENTO IDEALISTA DEL ARTE

Y el que hace algo de acuerdo con la realidad, si en verdad dirige la vista hacia ello, es evidente que no lo hace bello; pues aquello está lleno de desigualdades y no es la primera belleza, por lo cual lo que está de acuerdo con la misma realidad se alejará mucho más de la belleza, pues también Fidias, el autor del Zeus, no miró a la realidad, sino que llegó al conocimiento del Zeus de Homero; y si hubiera podido levantarse hacia el mismo dios aprehendido por la mente, es evidente que habría realizado su propia obra bellísima.

FILÓN, *De opif. mundi* 4

οἷα δημιουργὸς ἀγαθὸς ἀποβλέπων εἰς τὸ παράδειγμα τὴν ἐκ λίθων καὶ ξύλων (sc. πόλιν) ἄρχεται κατασκευάζειν, ἑκάστῃ τῶν ἀσωμάτων ἰδεῶν τὰς σωματικὰς ἐξομοιῶν οὐσίας.

Como un buen artesano, que poniendo sus ojos en el modelo, comienza a construir (la ciudad) con piedras y madera, asemejando los seres corpóreos a cada una de las formas ideales incorpóreas.

MÁXIMO DE TIRO, *Or.* XI 3
(Hobein, 130)

2. πάντα γὰρ τοιαῦτα ἀπορίᾳ ὄψεως καὶ ἀσθενείᾳ δηλώσεως καὶ γνώμης ἀμβλύτητι, ἐφ' ὅσον δύνανται ἕκαστοι ἐξαιρόμενοι τῇ φαντασίᾳ πρὸς τὸ κάλλιστον δοκοῦν ⟨καὶ γραφεῖς ἀπεργάζονται καὶ ἀγαλματοποιοὶ διαπλάττουσι καὶ ποιηταὶ αἰνίττονται⟩ καὶ φιλόσοφοι καταμαντεύονται.

LA IMAGINACIÓN

2. Pues por la pobreza de la vista, la debilidad de la interpretación y el embotamiento de la razón, cada uno, en la medida de lo que puede, arrebatados por la imaginación hacia lo que parece ser bello, los pintores lo llevan a cabo, los escultores lo esculpen, los poetas lo expresan en imágenes y los filósofos lo interpretan.

FILÓSTRATO EL JOVEN, *Imagines, Prooem.* 6

σκοποῦντι δὲ καὶ ξυγγένειάν τινα πρὸς ποιητικὴν ἔχειν ἡ τέχνη εὑρίσκεται καὶ κοινή τις ἀμφοῖν εἶναι φαντασία. θεῶν τε γὰρ παρουσίαν οἱ ποιηταὶ ἐς τὴν ἑαυτῶν σκηνὴν ἐσάγονται καὶ πάντα, ὅσα ὄγκου καὶ σεμνότητος καὶ ψυχαγωγίας ἔχεται, γραφική τε ὁμοίως, ἃ λέγειν οἱ ποιηταὶ ἔχουσι, ταῦτ' ἐν τῷ γράμματι σημαίνουσα.

LA IMAGINACIÓN EN EL ARTE

Sin embargo, el que reflexiona encuentra que el arte (de la pintura) tiene un cierto parentesco con la poesía y que la imaginación es algo común a ambos. Pues los poetas introducen en su escena la presencia de los dioses y todo cuanto contiene majestad, dignidad y seducción, e igualmente la pintura, al indicar en el dibujo lo que los poetas pueden decir con palabras.

FILÓSTRATO, *Vita Apoll.* VI 19

φαντασία... ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο.

LA IMAGINACIÓN Y LA IMITACIÓN

La imaginación... hizo eso, artesana más sabia que la imitación; pues la imitación puede hacer lo que ha visto, pero la imaginación también lo que no ha visto, pues lo concebirá con referencia a la realidad, y a la imitación muchas veces la desvía el terror, pero a la imaginación nada, pues avanza intrépida hacia lo que ella misma ha concebido.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 44

3. τριῶν γὴ προκειμένων γενέσεων τῆς δαιμονίου παρ' ἀνθρώποις ὑπολήψεως ἐμφύτου, ποιητικῆς, νομικῆς, τετάρτην φῶμεν τὴν πλαστικήν τε καὶ δημιουργικὴν τῶν περὶ τὰ θεῖα ἀγάλματα καὶ τὰς εἰκόνας, λέγω δὲ γραφέων τε καὶ ἀνδριαντοποιῶν καὶ λιθοξόων καὶ παντὸς ἁπλῶς τοῦ καταξιώσαντος αὐτὸν ἀποφῆναι μιμητὴν διὰ τέχνης τῆς δαιμονίας φύσεως.

LAS CUATRO FUENTES

3. Habiendo tres fuentes de la creencia humana en la divinidad, la innata, la proveniente de la poesía, la de la ley, afirmamos que la cuarta es la derivada del arte plástica y de los artesanos que hacen estatuas e imágenes de los dioses, quiero decir los pintores, escultores, talladores de piedra y, en una palabra, de todo el que ha juzgado digno mostrarse a sí mismo como imitador de la naturaleza divina por medio del arte.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 71

4. ἀνάγκη παραμένειν τῷ δημιουργῷ τὴν εἰκόνα ἐν τῇ ψυχῇ τὴν αὐτὴν ἀεὶ μέχρις ἂν ἐκτελέσῃ τὸ ἔργον, πολλάκις καὶ πολλοῖς ἔτεσι.

LA IMAGEN EN EL ALMA DEL ARTISTA

4. Es necesario que permanezca en el artesano, en su alma, la misma imagen siempre, hasta que concluya su obra, muchas veces, asimismo, muchos años.

ALCÍNOO, *Isagoga* IX (Hermann, 163)

δεῖ τὸ παράδειγμα προυποκεῖσθαι· εἴτε καὶ μὴ εἴη ἔξω τὸ παράδειγμα παντὶ πάντως ἕκαστος ἐν αὑτῷ τὸ παράδειγμα ἔχων τῶν τεχνιτῶν τὴν τούτου μορφὴν τῇ ὕλῃ περιτίθησιν.

Es preciso que el modelo preexista y si el modelo no existe externamente en algo, sin duda cada artista, teniendo en sí mismo el modelo, aplica su forma a la materia.

CALÍSTRATO, *Descr.* 2, 1
(Schenkl-Reisch, 47)

5. οὐ ποιητῶν καὶ λογοποιῶν μόνον, ἐπιπνέονται τέχναι ἐπὶ τὰς γλώττας ἐκ θεῶν θειασμοῦ πεσόντος, ἀλλὰ καὶ τῶν δημιουργῶν αἱ χεῖρες θειοτέρων πνευμάτων ἐράνοις ληφθεῖσαι κάτοχα καὶ μεστὰ μανίας προφητεύουσι τὰ ποιήματα.

LA INSPIRACIÓN

5. No se excita el arte de los poetas y los prosistas sólo cuando cae sobre sus lenguas la inspiración procedente de los dioses, sino que también las manos de los artesanos, arrebatadas por el favor de un soplo más divino, manifiestan obras poseídas y llenas de locura.

PAUSANIAS V 11, 9

6. μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος γεγραμμένα οὐκ ἐν ἐπαίνῳ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας, ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολύ τι ἀποδέοντά ἐστιν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκε ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα.

LAS MEDICIONES Y LA IMPRESIÓN

6. Aunque sé que las medidas en altura y anchura del Zeus de Olimpia están registradas, no alabaré a los que la midieron, puesto que las medidas que ellos han indicado son muy inferiores a la impresión que proporciona a quienes miran la estatua.

PLINIO EL JOVEN, *Epist.* I 10, 4

7. Ut enim de pictore, sculptore, fictore nisi artifex iudicare, ita nisi sapiens non potes perspicere sapientem.

EL ARTISTA COMO JUEZ DEL ARTE

7. Pues como nadie, a no ser un artista, puede opinar sobre un pintor, un escultor, un estatuario, así nadie más que un sabio puede reconocer claramente a un sabio.

LUCIANO, *De domo* 2

8. οὐχ ὁ αὐτὸς περὶ τὰ θεάματα νόμος ἰδιώταις τε καὶ πεπαιδευμένοις.

LOS ESPECIALISTAS Y LOS PROFANOS

8. Sobre lo que se contempla no existe la misma ley para los profanos y los instruidos.

QUINTILIANO, *Institutio oratoria* II 17, 42

8a. Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.

8a. Los instruidos comprenden la razón del arte, los ignorantes su placer.

PLINIO EL VIEJO, *Naturalis historia* XXXV 145

9. Illud vero perquam rarum ac memoria dignum est suprema opera artificum imperfectasque tabulas... in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur atque in lenociniis commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae.

LAS OBRAS DE ARTE NO ACABADAS

9. Es, realmente, muy poco frecuente y digno de recuerdo que las últimas obras y las pinturas inacabadas de los artistas... sean más admiradas que las acabadas, puesto que en ellas se ven los trazos restantes y los pensamientos mismos de los artistas, y, en el encanto de su estimación, se siente que sus manos, cuando se ocupaba de ello, murieron.

PLUTARCO, *Vita Pericl.* 153 a

10. ἡ δ' αὐτουργία τῶν ταπεινῶν τῆς εἰς τὰ καλὰ ῥᾳθυμίας μάρτυρα τὸν ἐν τοῖς ἀχρήστοις πόνον παρέχεται καθ' αὑτῆς καὶ οὐδεὶς εὐφυὴς νέος ἢ τὸν ἐν Πίσῃ θεασάμενος Δία γενέσθαι Φειδίας ἐπεθύμησεν ἢ τὴν Ἥραν τὴν ἐν Ἄργει Πολύκλειτος, οὐδ' Ἀνακρέων ἢ Φιλήμων ἢ Ἀρχίλοχος ἡσθεὶς αὐτῶν τοῖς ποιήμασιν. οὐ γὰρ ἀναγκαῖον, εἰ τέρπει τὸ ἔργον ὡς χαρίεν, ἄξιον σπουδῆς εἶναι τὸν εἰργασμένον.

LA POSICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA

10. El trabajo hecho por uno mismo en tareas humildes proporciona como testigo de la indiferencia en sí misma por lo bello el esfuerzo realizado en cosas inútiles y ningún joven bien dotado al contemplar el Zeus de Pisa desea ser Fidias, o al ver la Hera de Argos Policleto, ni Anacreonte, Filemón o Arquíloco, complacido con sus poemas; pues no es necesario que, aunque la obra agrade por ser graciosa, sea digno de estima el que la ha realizado.

SÉNECA, *Epist.* 65, 2 *sqq.*

11. Dicunt... Stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam... Statua et materiam habuit, quae pateretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem. ergo in statua materia aes fuit, causa opifex... Aristoteles putat causam tribus modis dici: „prima" inquit „causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex. tertia est forma, quae unicuique operi imponitur tamquam statuae"... „Quarta quoque" inquit „his accedit, propositum totius operis"...

LOS ELEMENTOS DE UNA OBRA DE ARTE

11. Dicen... nuestros estoicos que hay dos principios en la naturaleza de los que todas las cosas llegan a ser, la causa y la materia... Una estatua ha tenido una *materia* que está a disposición del artista, y un artista que da forma a la materia. Así pues, en una estatua el bronce fue la materia, el escultor la causa... Aristóteles piensa que «causa» se dice de tres maneras: «La primera causa», dice, «es la materia misma, sin la cual nada puede ser hecho; la segunda, el artífice; la tercera es la forma que se impone a cada obra, como una estatua...» «Una cuarta también», dice, «se suma a éstas, el propósito de la obra toda...».

His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse ἰδέαν vocat: hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat, effecit. nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi ipse concepit et posuit...

A éstas Platón añade una quinta, el modelo que él llama «idea»: es, en efecto, aquello mirando a lo cual el artista hizo lo que pretendía; no concierne al asunto si tiene fuera el modelo al que vuelve los ojos o dentro, que él mismo concibió y levantó allí...

Quinque ergo causae sunt, ut Plato dicit: id ex quo, id a quo, id in quo, id ad quod, id propter quod... Tamquam in statua... id ex quo aes est, id a quo artifex est, id in quo forma est, quae aptatur illi, id ad quod exemplar est, quod imitatur is, qui facit, id propter quod facientis propositum est, id quod ex istis est, ipsa statua est.

Así pues, son cinco las causas, según dice Platón: la material, la eficiente, la formal, la arquetípica, la final... Como en la estatua... la material es el bronce, la eficiente el artista, la formal la horma que se ajusta a ella, la arquetípica el modelo que imita quien la hace, la final el propósito del que la hace, lo que existe a partir de esas causas, la estatua en sí.

PSEUDO-ARISTÓTELES, *De mundo* 5 (en la edición de las obras de Aristóteles de la Academia de Berlín, 396 b 7)

11a. ἴσως δὲ καὶ τῶν ἐναντίων ἡ φύσις γλίχεται, καὶ ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον ... ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν· ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ μελάνων ὠχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν χρωμάτων ἐγκεραναμένη φύσεις τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνως, μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς μακρούς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν, γραμματικὴ δὲ ἐκ φωνηέντων καὶ ἀφώνων γραμμάτων κρᾶσιν ποιησαμένη τὴν ὅλην τέχνην ἀπ' αὐτῶν συνεστήσατο. ταὐτὸ δὲ τοῦτο ἦν καὶ τὸ παρὰ τῷ σκοτεινῷ λεγόμενον Ἡρακλείτῳ.

11a. Y quizá la naturaleza desea los contrarios y de ellos produce armonía... Parece también que el arte imita a la naturaleza al hacer eso, pues la pintura, mezclando la naturaleza de los colores blanco y negro, amarillo y rojo, produce imágenes concordes con las originales, y la música, mezclando a la vez sonidos agudos y graves, largos y breves, consigue una sola armonía de diferentes voces, y la gramática, haciendo una mezcla de vocales y consonantes, constituye con ellas todo su arte. Eso mismo es, también lo que se dice en Heráclito el «Oscuro».

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 63

12. τὸ δὲ γε τῆς ἐμῆς ἐργασίας οὐκ ἄν τις οὐδὲ μανείς τινι ἀφομοιώσειεν θνητῷ, πρὸς κάλλος ἢ μέγεθος συνεξεταζόμενον.

LA BELLEZA SOBREHUMANA DEL ARTE (Dión pone en boca de Fidias las siguientes palabras)

12. Pero mi obra nadie, ni siquiera estando loco, podría compararla con ningún mortal, si se examina desde el punto de vista de la belleza o la talla.

LUCIANO, *De domo* 6

13. τούτου δὲ τοῦ οἴκου τὸ κάλλος... εὐφυοῦς θεατοῦ δεόμενον καὶ ὅτῳ μὴ ἐν τῇ ὄψει ἡ κρίσις, ἀλλά τις καὶ λογισμὸς ἐπακολουθεῖ τοῖς βλεπομένοις.

LUCIANO, *De domo* 2

14. ὅστις δὲ μετὰ παιδείας ὁρᾷ τὰ καλά, οὐκ ἄν, οἶμαι, ἀγαπήσειεν ὄψει μόνῃ καρπωσάμενος τὸ τερπνὸν οὐδ' ἂν ὑπομείναι ἄφωνος θεατὲς τοῦ κάλλους γενέσθαι, πειράσεται δὲ ὡς οἷόν τε καὶ ἐνδιατρίψαι καὶ λόγῳ ἀμείψασθαι τὴν θέαν...

PLINIO EL VIEJO, *Naturalis historia* XXXVI 27

15. Romae quidem multitudo operum et iam obliteratio ac magis officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione tamen abducunt, quoniam otiosorum et in magno loci silentio talis admiratio est.

QUINTILIANO, *Inst. orat.*, XI, 3, 66

15a. Saltatio frequenter sine voce intelligitur atque afficit, et ex vultu ingressuque perspicitur habitus animorum; et animalium quoque sermone carentium ira, laetitia, adulatio et oculis et quibusdam aliis corporis signis deprehenditur. Nec mirum, si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur... Decor quoque a gestu atque a motu venit.

FILÓSTRATO EL VIEJO, *Imagines*, Prooem. 1

16. ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ σοφίαν.

LA VISTA Y EL PENSAMIENTO FRENTE A UNA OBRA DE ARTE

13. Pero la belleza de esta casa... necesita un observador de talento y para quien el juicio no dependa de la vista, sino que acompañe a lo que se ve una cierta reflexión.

14. El hombre instruido que ve lo bello, no se contentaría, pienso, sólo con la visión, disfrutanto de su encanto, ni soportaría ser mudo observador de la belleza, sino que intentará, en la medida que pueda, permanecer allí y alternar la contemplación con el razonamiento.

LA CONTEMPLACIÓN

15. Ciertamente en Roma la gran cantidad de obras de arte y luego su olvido, más la gran cantidad de deberes y ocupaciones, distraen, sin embargo, a todos de la contemplación, puesto que tal admiración es propia de personas desocupadas y precisa un gran silencio del lugar.

LA EXPRESIÓN

15a. La danza, con frecuencia, sin ayuda de la palabra, se entiende y causa impresión, y se pone de manifiesto el estado de ánimo por el aspecto y la manera de andar: y también la ira, la alegría, el halago de los animales, que carecen de palabra, se capta por los ojos y algunas otras indicaciones del cuerpo. Y no es de admirar que éstas, que, sin embargo, se exponen en algún movimiento, tengan tan gran fuerza en el alma, puesto que la pintura, que es una obra silenciosa y siempre permanece igual, penetra de tal modo en nuestros corazones que parece que a veces supera la fuerza misma de la palabra... También del gesto y el movimiento nace la gracia.

ELOGIO DE LA PINTURA

16. Quien no ama la pintura, falta a la verdad y falta a la sabiduría.

FILÓSTRATO, *Dialexeis* (Kayser, 366)

17. καὶ μὴ τὸν νόμον ἀφαιρώμεθα τὸν τοῦ ἀθανάτου λόγον, καὶ γὰρ εἰ καὶ φθαρτὰ ἐργάζεται, ἀλλ' ἀθάνατά γε αὐτὰ ποιεῖ, ὄνομα δ' αὐτῷ τέχνη.

LA INMORTALIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE

17. Y no arrebataremos a la norma el nombre de inmortalidad, pues aunque realice obras perecederas, las hace inmortales, y su nombre es arte.

MÁXIMO DE TIRO, *Or.* XVII 3 (Hobein, 211)

18. οἱ παντὸς παρ' ἑκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, κάλλος ἓν ὑγιὲς καὶ ἄρτιον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ αὐτῷ ἐξειργάσαντο καὶ γὰρ οὐκ ἂν εὕρες σῶμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὅμοιον· ὀρέγονται γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.

EL ARTE REÚNE LA BELLEZA DEL MUNDO

18. Los cuales (*sc.* los pintores), recogiendo belleza de todos y cada uno de los detalles, tras reunirlos artísticamente procedentes de diferentes cuerpos para conseguir una sola representación, crean una única belleza, sana, adecuada y armónica ella consigo misma. Porque no podrías hallar en realidad un cuerpo exactamente igual a una estatua, pues las artes aspiran a lo más bello.

CALÍSTRATO, *Descr.* 7, 1 (Schenkl-Reisch, 58)

19. ὁ ... χαλκὸς τῇ τέχνῃ συναπέτικτε τὸ κάλλος τῇ τοῦ σώματος ἀγλαΐᾳ τὸ μουσικὸν ἐπισημαίνων τῆς ψυχῆς.

EL ARTE COMO EXPRESIÓN DEL ALMA

19. El bronce junto con el arte engendró la belleza, indicando con el brillo del cuerpo la naturaleza musical del alma.

DIÓGENES DE BABILONIA (Filodemo, *De musica*, Kemke, 8)

20. τὸ δε καλῶς καὶ χρησίμως κινεῖσθαί τε καὶ ἡρεμεῖν τῷ σώματι τῆς γυμναστικῆς καὶ τὰς ἐπὶ τούτων τεταγμένας αἰσθήσεις κριτικὰς ποιεῖν· ὑπὸ δὲ τῆς γραφικῆς τὴν ὄψιν διδάσκεσθαι καλῶς κρίνειν πολλὰ τῶν ὁρατῶν.

EL ARTE ENSEÑA A MIRAR

20. Es propio de la gimnasia que el cuerpo se mueva y permanezca quieto bella y provechosamente, y hacer que los sentidos que están encargados de esto sean capaces de juzgar, y el arte de la pintura enseña a la vista a juzgar bien muchas de las cosas que vemos.

PLUTARCO, *De placitis philosophorum* 879 c

21. οὐδὲν γὰρ τῶν καλῶν εἰκῇ καὶ ὡς ἔτυχε, ἀλλὰ μετά τινος τέχνης δημιουργούσης. καλὸς δ' ὁ κόσμος· δῆλον δ' ἐκ τοῦ σχήματος καὶ τοῦ χρώματος καὶ τοῦ μεγέθους καὶ τῆς περὶ τὸν κόσμον τῶν ἀστέρων ποικιλίας. σφαιροειδὴς δ' ὁ κόσμος· ὃ πάντων τῶν σχημάτων πρωτεύει.

LA BELLEZA NO ES OBRA DEL AZAR

21. Porque ninguna cosa bella lo es al azar y por casualidad, sino creada con un cierto arte. El mundo es bello, y se ve por su figura, su color, sus dimensiones y la variedad de las estrellas que lo rodean. Y el mundo es esférico: ésta es la primera de todas las figuras.

PLINIO EL JOVEN, *Epist.* II 5, 11

22. Si avulsum statuae caput aut membrum aliquod inspiceres, non tu quidem ex illo posses congruentiam aequalitatemque deprendere, posses tamen indicare, an id ipsum satis elegans esset... quia existimatur pars aliqua etiam sine ceteris esse perfecta.

LA BELLEZA DE UN FRAGMENTO

22. Si examinas una cabeza arrancada de una estatua o alguna otra parte, no podrías, ciertamente, deducir a partir de ella la armonía y uniformidad de proporciones del conjunto, pero podrías indicar si la parte misma es suficientemente elegante... porque se considera que una parte es perfecta incluso sin las restantes.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 57

23. ἐκείνων ⟨ποιητῶν⟩ μὲν δυναμένων εἰς πᾶσαν ἐπίνοιαν ἄγειν διὰ τῆς ποιήσεως, τῶν δὲ ἡμετέρων αὐτουργημάτων μόνην ταύτην ἱκανὴν ἐχόντων εἰκασίαν.

LA POESÍA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

23. Aquellos, los poetas, son capaces de conducir a uno hacia cualquier pensamiento mediante la poesía, mientras que nuestras obras tienen este único punto de comparación adecuado.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 65

πλείστη μὲν οὖν ἐξουσία καὶ δύναμις ἀνθρώπῳ περὶ λόγον ἐνδείξασθαι τὸ παραστάν. ἡ δὲ τῶν ποιητῶν τέχνη μάλα αὐθάδης καὶ ἀνεπίληπτος.

Así pues, muy grande es la capacidad y el poder que tiene el hombre para exponer con palabras lo que le viene a la mente. Y el arte de los poetas es muy arrogante e irreprensible.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 59

24. νοῦν γὰρ καὶ φρόνησιν αὐτὴν μὲν καθ' αὑτὴν οὔτε τις πλάστης οὔτε τις γραφεὺς εἰκάσαι δυνατὸς ἔσται· ἀθέατοι γὰρ τῶν τοιούτων καὶ ἀνιστόρητοι παντελῶς πάντες... ἐπ' αὐτὸ καταφεύγομεν, ἀνθρώπινον σῶμα ὡς ἀγγεῖον φρονήσεως καὶ λόγου θεῷ προσάπτοντες, ἐνδείᾳ καὶ ἀπορίᾳ παραδείγματος τῷ φανερῷ τε καὶ εἰκαστῷ τὸ ἀνείκαστον καὶ ἀφανὲς ἐνδείκνυσθαι ζητοῦντες, συμβόλου δυνάμει χρώμενοι.

24. En efecto, la mente y la inteligencia ellas mismas y en sí mismas no podrá representarlas ni un estatuario ni un pintor; pues todos son enteramente incapaces de ver tales cosas e investigarlas... nos refugiamos en atribuir a dios un cuerpo humano como un vaso de sabiduría y razón, por carencia y necesidad de un ejemplo, intentando mostrar lo que no tiene parecido con nada y es invisible por medio de algo comparable y visible, utilizando la fuerza de un símbolo.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 69; 70

25. τὸ δὲ ἡμέτερον αὖ γένος, τὸ χειρωνακτικὸν καὶ δημιουργικόν, οὐδαμῇ ἐφικνεῖται τῆς τοιαύτης ἐλευθερίας, ἀλλὰ πρῶτον μὲν ὕλης προσδεόμεθα ... τὸ δέ γε ἡμέτερον τῆς τέχνης ἐπίπονον καὶ βραδὺ μόλις καὶ ⟨κατ'⟩ ὀλίγον προβαῖνον ἅτε οἶμαι πετρώδει καὶ στερεᾷ κάμνον ὕλῃ.

25. Pero nuestro arte, manual y artesano, en modo alguno alcanza tal libertad, sino que, en primer lugar, necesitamos una substancia material... pero la ejecución de nuestro arte es laboriosa y lenta, avanzando a duras penas y poco a poco, según creo, trabajando una materia pétrea y dura.

DIÓN CRISÓSTOMO, *Or.* XII 71

26. καὶ δὴ τὸ λεγόμενον, ὡς ἔστιν ἀκοῆς πιστότερα ὄμματα, ἀληθὲς ἴσως· πολύ γε μὴν δυσπειστότερα καὶ πλείονος δεόμενα ἐναργείας. ἡ μὲν γὰρ ὄψις αὐτοῖς τοῖς ὁρωμένοις συμβάλλει, τὴν δὲ ἀκοὴν οὐκ ἀδύνατον ἀναπτερῶσαι καὶ παραλογίσασθαι, μιμήματα εἰσπέμποντα γεγοητευμένα μέτροις καὶ ἤχοις. καὶ μὴν τά γε ἡμέτερα τῆς τέχνης ἀναγκαῖα μέτρα πλήθους τε πέρι καὶ μεγέθους, τοῖς δὲ ποιηταῖς ἔξεστι καὶ ταῦτα ἐφ' ὁποσονοῦν αὐξῆσαι.

26. Y, ciertamente, el dicho de que son más dignos de confianza los ojos que los oídos es quizá cierto; en efecto, son mucho más difíciles de convencer y necesitan mayor claridad. Pues la vista concuerda con lo que ve, pero no es imposible excitar y equivocar al oído, enviándole imágenes que engañan con metros y sonidos. Y, en verdad, las medidas de nuestro arte son necesarias por el número y el tamaño, pero los poetas pueden acrecentarlas no importa cuánto.

PLUTARCO, *Vita Pericl.* 159 d

27. ἀναβαινόντων δὲ τῶν ἔργων ὑπερηφάνων μὲν μεγέθει, μορφῇ δ' ἀμιμήτων καὶ χάριτι, τῶν δημιουργῶν ἀμιλλωμένων ὑπερβάλλεσθαι τὴν δημιουργίαν τῇ καλλιτεχνίᾳ.

LA «KALLITECHNIA»

27. Las obras se levantan espléndidas en su grandeza e inimitables en su forma y gracia; los creadores se esfuerzan en superar su creación con el arte de la belleza.

LUCIANO, *Charidemus* 25

28. σχεδὸν δ' ὡς εἰπεῖν πάντων τῶν ἐν ἀνθρώποις ὥσπερ κοινὸν παράδειγμα τὸ κάλλος ἐστί... ἀλλὰ τί ταῦτα λέγω, ὧν τὸ κάλλος τέλος ἐστίν; ὧν γὰρ εἰς χρείαν ἥκομεν ἀναγκαίως, οὐκ ἐλλείπομεν οὐδὲν σπουδῆς εἰς ὅσον ἔξεστι κάλλιστα κατασκευάζειν.

LA BELLEZA EN TANTO QUE OBJETIVO

28. La belleza es como un ejemplo común en casi todos los asuntos humanos, por así decir... Pero ¿por qué hablo de aquello cuyo fin es la belleza? En efecto, no ahorramos ningún esfuerzo en hacer lo más bello posible lo que necesitamos obligatoriamente.

καὶ σχεδὸν εἴ τις ἑκάστην ἐξετάζειν βούλεται τῶν τεχνῶν, εὑρήσει πάσας εἰς τὸ κάλλος ὁρώσας καὶ τούτου τυγχάνειν τοῦ παντὸς τιθεμένας.

Y casi cualquiera que desee examinar cada arte, descubrirá que todas miran a la belleza e intentan alcanzarla en su totalidad.

PLUTARCO, *Quaest. conviv.* 673 E

29. οὕτως ὁ ἄνθρωπος, γεγονὸς φιλότεχνος καὶ φιλόκαλος, πᾶν ἀποτέλεσμα καὶ πρᾶγμα νοῦ καὶ λόγου μετέχον ἀσπάζεσθαι καὶ ἀγαπᾶν πέφυκεν.

EL AMOR A LA BELLEZA

29. Así el hombre, nacido amante del arte y de la belleza, ama y se complace con todo logro y empresa que participa de inteligencia y reflexión.

LUCIANO, *De domo* 5

30. ἐκείνης γὰρ ἐν τῇ πολυτελείᾳ μόνῃ τὸ θαῦμα, τέχνη δὲ ἢ κάλλος

LA RIQUEZA Y LA BELLEZA

30. Pues era admirable sólo por su gran coste, pero no había arte, belleza, gracia, si-

ἢ τέρψις ἢ τὸ σύμμετρον ἢ τὸ εὔρυθμον οὐ συνείργαστο οὐ δὲ κατεμέμικτο τῷ χρυσῷ, ἀλλ' ἦν βαρβαρικὸν τὸ θέαμα... οὐ φιλόκαλοι γάρ, ἀλλὰ φιλόπλουτοί εἰσιν οἱ βάρβαροι.

metría ni armonía trabajada en el oro ni mezclada con él, sino que el espectáculo era propio de bárbaros... pues los bárbaros no son amantes de la belleza, sino del dinero.

MÁXIMO DE TIRO, *Or.* XXV 7 (Hobein, 305)

31. ἀνάγκη γὰρ παντὶ τῷ φύσει καλῷ συντετάχθαι χάριτας καὶ ὥραν καὶ πόθον καὶ εὐφροσύνην καὶ πάντα δὴ τὰ τερπνὰ ὀνόματα· οὕτω καὶ ὁ οὐρανὸς οὐ καλὸς μόνον, ἀλλὰ καὶ ἥδιστον θεαμάτων, καὶ θάλαττα πλεομένη καὶ λήϊα καρποτρόφα καὶ ὄρη δενδροτρόφα καὶ λειμῶνες ἀνθοῦντες.

LOS EFECTOS DE LA BELLEZA

31. Pues es preciso que a cada cosa bella por naturaleza se unan la gracia, el deseo, el placer y cuantas cosas tienen un nombre agradable, y así el cielo no sólo es bello, sino también el más grato de los espectáculos, y el mar que se surca, los campos que producen frutos, los montes que nutren árboles y los prados que florecen.

MÁXIMO DE TIRO, *Or.* II 3 (Hobein, 20)

32. Ἀγαλμάτων δὲ οὐχ εἷς νόμος, οὐδὲ εἷς τρόπος, οὐδὲ τέχνη μία, οὐδὲ ὕλη μία· ἀλλὰ τὸ μὲν Ἑλληνικὸν, τιμᾶν τοὺς θεοὺς ἐνόμισαν τῶν ἐν γῇ τοῖς καλλίστοις, ὕλῃ μὲν καθαρᾷ, μορφῇ δὲ ἀνθρωπίνῃ, τέχνῃ δὲ ἀκριβεῖ.

LOS GRIEGOS VENERABAN A LOS DIOSES CON LA BELLEZA

32. No hay una sola regla para las estatuas, ni una sola clase, ni un solo arte, ni un solo material; pero los griegos acostumbraron a honrar a los dioses con lo más bello que hay en la tierra, con material puro, forma humana y arte perfecto.

MÁXIMO DE TIRO, *Or.* II 9 (Hobein, 27)

33. Ὦ πολλῶν καὶ παντοδαπῶν ἀγαλμάτων· ὧν τὰ μὲν ὑπὸ τέχνης ἐγένετο, τὰ δὲ διὰ χρείαν ἠγαπήθη, τὰ δὲ δι' ὠφέλειαν ἐτιμήθη, τὰ δὲ δι' ἔκπληξιν ἐθαυμάσθη, τὰ δὲ διὰ μέγεθος ἐθειάσθη, τὰ δὲ διὰ κάλλος ἐπῃνέθη.

¿POR QUÉ SON APRECIADAS LAS ESTATUAS?

33. ¡Cuántas y qué variadas son las estatuas! Algunas de ellas han nacido por obra del arte, otras fueron acogidas por necesidad, otras han sido estimadas por su utilidad, otras admiradas por el estupor que producen, otras honradas por su tamaño, otras alabadas por su belleza.

PLUTARCO, *Quaest. conviv.* 704 e

34. οὐ μὴν Ἀριστοξένῳ γε συμφέρομαι παντάπασι, ταύταις μόναις φάσκοντι ταῖς ἡδοναῖς τὸ «καλῶς» ἐπιλέγεσθαι. καὶ γὰρ ὄψα καλὰ καὶ μύρα καλοῦσι καὶ καλῶς γεγονέναι λέγουσι δειπνήσαντες ἡδέως καὶ πολυτελῶς.

EL ALCANCE DE LA BELLEZA

34. No estoy, por cierto, de acuerdo en absoluto con Aristóxeno cuando afirma que «bello» se aplica sólo a esos placeres, pues también la gente llama bellos a las comidas y los perfumes, y dicen que fue «bello» cuando han hecho una comida agradable y suntuosa.

MÁXIMO DE TIRO, *Or.* II 2 *et* 10 (Hobein, 20 *et* 28)

35. οὕτως ἀμέλει καὶ τῇ τοῦ θείου φύσει δεῖ μὲν οὐδὲν ἀγαλμάτων οὐδὲ ἱδρυμάτων, ἀλλὰ ἀσθενὲς ὂν κομιδῇ τὸ ἀνθρώπειον, καὶ διεστὸς τοῦ θείου... σημεῖα ταῦτα ἐμηχανήσατο, ἐν οἷς ἀποθήσεται τὰ τῶν θεῶν ὀνόματα καὶ τὰς φήμας αὐτῶν.

οἷς μὲν οὖν ἡ μνήμη ἔρρωται, καὶ δύνανται εὐθὺ τοῦ οὐρανοῦ ἀνατεινόμενοι τῇ ψυχῇ τῷ θείῳ ἐντυγχάνειν, οὐδὲν ἴσως δεῖ τούτοις ἀγαλμάτων· σπάνιον δὲ ἐν ἀνθρώποις τὸ τοιοῦτο γένος...

ὁ μὲν γὰρ θεός... κρείττων δὲ τοῦ χρόνου καὶ αἰῶνος καὶ πάσης ῥεούσης φύσεως, ἀνώνυμος νομοθετῇ, καὶ ἄρρητος φωνῇ καὶ ἀόρατος ὀφθαλμοῖς· οὐκ ἔχοντες δὲ αὐτοῦ λαβεῖν τὴν οὐσίαν, ἐπερειδόμεθα φωναῖς καὶ ὀνόμασιν, καὶ ζῴοις καὶ τύποις χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος καὶ ἀργύρου, καὶ φυτοῖς, καὶ ποταμοῖς, καὶ κορυφαῖς, καὶ νάμασιν· ἐπιθυμοῦντες μὲν αὐτοῦ τῆς νοήσεως, ὑπὸ δὲ ἀσθενείας τὰ παρ' ἡμῶν καλὰ τῇ ἐκείνου φύσει ἐπονομάζοντες· αὐτὸ ἐκεῖνο τὸ τῶν ἐρώντων πάθος, οἷς ἥδιστον εἰς μὲν θέαμα οἱ τῶν παιδικῶν τύποι.

¿SE DEBE HACER ESTATUAS DE LOS DIOSES?

35. Así, sin duda, la divinidad no necesita estatuas ni imágenes, sino que el género humano, que es completamente débil y está alejado de la divinidad... inventó esos signos en los que se depositarán los nombres de los dioses y sus noticias de ellos.

Ciertamente, quienes tienen buena memoria y pueden, alzándose con su alma al encuentro del cielo, hallar a la divinidad, no necesitan, quizá, estatuas en absoluto, pero tal clase de hombres es rara... En efecto, hay un dios... superior al tiempo, la eternidad y toda naturaleza que fluye, que no puede ser nombrado por el legislador, inexpresable por el lenguaje e invisible a los ojos, y como no podemos captar su esencia, nos apoyamos en palabras y nombres, animales, figuras de oro, marfil y plata, plantas, ríos, cimas y fuentes, deseando conocerlo, pero, por debilidad, aplicamos a su naturaleza lo que hay bello entre nosotros; es ese el sentimiento de los que aman, para quienes las imágenes de sus amados son el espectáculo más placentero.

11. CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

1. El arte y la belleza. El léxico conceptual que el helenismo había heredado de la época clásica respondía más bien a las necesidades generales de la filosofía que a las exigencias de la estética y constituía para el helenismo un estorbo que lógicamente trató de superar. Esto se refiere especialmente a los cuatro puntos que ya hemos mencionado en diversas ocasiones:

1. El concepto de belleza era muy amplio y abarcaba no sólo la belleza de formas, colores y sonidos, sino también la de las ideas, actos y virtudes, es decir, no sólo la belleza estética sino también la moral. El helenismo intentó restringirlo y aislar el concepto de belleza estética. Los estoicos, al definir la belleza como «una disposición adecuada de elementos y colores agradables», se referían justamente a la belleza en su sentido limitado.
2. El concepto de arte era igualmente amplio y abarcaba «todo producto hábil realizado conforme a reglas», independientemente del hecho de que se tratase de bellas artes o de artes artesanas. Ya en la época clásica se empezó a restringir este concepto y a separar, bajo el nombre de artes «imitativas», artes tales como la música y la pintura. El helenismo fue más lejos, siguiendo este camino.

3. Los conceptos de belleza y de arte aún no estaban unidos. Al definir la belleza nadie recurría al arte, del mismo modo que al determinar el arte nadie se refería a la belleza. El helenismo empezó a acercar estos conceptos hasta llegar a afirmar que, en algunas artes, «la belleza es el fin».

Tampoco estaban vinculados entre sí los conceptos de arte y de poesía. El arte estaba sujeto a reglas, mientras que la poesía era cuestión de inspiración, y por tanto, no podía ser incluida en realidad entre las artes. El helenismo acercó ambos conceptos, llegando a la conclusión de que la poesía también está sujeta a ciertas reglas y que la inspiración es necesaria para todas las artes.

No obstante, cualesquiera que fuesen las transformaciones del concepto, el rasgo fundamental y determinante del arte había sido siempre para los griegos la convicción de que éste consistía en cierta habilidad, fundamentada sobre reglas generales y dotada además de un carácter racional. Una creación irracional, basada en la intuición o imaginación, no sería para ellos arte verdadero. Platón expresó esta creencia de un modo clásico: «Yo no llamo arte a lo que es una acción irracional» [1]. Pero, por otro lado, los antiguos eran bien conscientes de que sólo los principios del arte podían ser universales, mientras que sus productos eran particulares. Esta idea fue expresada por un autor posterior: «Todo... arte tiene reglas universales, pero productos individuales» [2].

Dada la evolución de estos conceptos, hubo ciertos intentos de clasificar la belleza, así como las artes, que ya habían iniciado los sofistas, más Platón y Aristóteles. El helenismo, por su parte, hizo un enorme esfuerzo para ofrecer una clasificación satisfactoria. El problema era significativo, dada la amplitud del concepto de arte y el extenso alcance de las artes que era preciso separar. Y por eso en la clasificación definitiva de las artes, lo esencial para la estética fue la separación de las «bellas artes» como tales y el hecho de distinguirlas de las labores artesanas [2].

2. *La clasificación de los sofistas.* Los sofistas dividían las artes en aquellas que son útiles y aquellas otras que están al servicio del placer [3], o en otras palabras, en artes esenciales para la vida y artes que sólo proporcionan diversión. En la época helenística, esta distinción se hizo popular y se entendía por sí misma. Sin embargo, no sirvió de gran cosa para resolver el problema de aislar aquellas artes que presentan un especial interés para la estética. Tampoco lo hizo su versión más desarrollada, sugerida por Aristóteles y formulada por Plutarco. Plutarco añadió a las artes cultivadas por ser esenciales y a las que sólo proporcionan diversión, aquellas otras que son buscadas a causa de su perfección. Se podría pensar que la idea de Plutarco sirviera como criterio para distinguir las «bellas» artes, ya que éstas últimas serán precisamente las que aspiran a la perfección en sus productos. Ello no obstante, los ejemplos que cita demuestran que Plutarco no se refería a las «bellas artes» como tales, ya que en su lista no figuran ni la escultura ni la música, encontrándonos en cambio con las matemáticas y la astronomía.

3. *Clasificaciones de Platón y de Aristóteles.* Platón dividía las artes de diversas maneras. Algunas de sus ideas pasaron prácticamente inadvertidas, como, por ejemplo, la de separar las artes que, como la música, se basan en cálculo de las que simplemente se basan en la experiencia. Pero dos de sus ideas fueron bien aceptadas. Una de ellas subrayaba que las artes difieren entre sí por su actitud hacia las cosas, pues bien las utilizan (como hace la cinegética), o sino las imitan (como hace la pin-

---

[1] W. Tatarkiewicz, *Art and Poetry, a Contribution to the History of Ancient Aesthetics* en «Studia Philosophica», II, 1938. P. O. Kristeller *The Modern System of Arts* en «Journal of the History of Ideas», 1951.

tura) o por último las producen (como hace la arquitectura) [4]. Esta distinción [4], que proporciona una base para la triple clasificación de las artes, desempeñó un papel muy importante en su interpretación más antigua. Lo mismo sucedió con otra división platónica, que separa las artes según crean las cosas (como hace la arquitectura), o según crean únicamente imágenes de las cosas (como hace la pintura). Para Platón fue, en realidad, la misma distinción que la anterior, pues se resume en que las artes o bien crean las cosas, o sino las imitan o crean en todo caso imágenes de las cosas.

Aristóteles asumió las ideas de Platón y dividió las artes de manera semejante, en las que contemplan la naturaleza y aquellas que la imitan [5].

Bajo el nombre de artes «imitativas», la indicada distinción le permitió separar al menos una parte de las artes que en los tiempos modernos se llamarían «bellas». No obstante, su punto de partida era distinto que el moderno, pues para Aristóteles el criterio fue la imitación y no la aspiración a la belleza y, por lo tanto, la investigación estética de los antiguos iba en otra dirección muy diferente que en los tiempos modernos.

4. *La clasificación de Galeno.* Tanto en el período arcaico como en la era helenística gozaba de gran aceptación la división de las artes en serviles y liberales, división típicamente griega, que es no obstante más conocida en términos latinos que se refieren a las *artes vulgares* y *las artes liberales* [6]. En este caso, la base de la división era el esfuerzo físico y era ésta una diferencia esencial para los antiguos. De todas las divisiones de las artes realizadas en la antigüedad, ésta era la que más claramente dependía de condiciones históricas y sociales, siendo una clara manifestación del antiguo sistema aristocrático y del desprecio por el trabajo físico, propio exclusivamente de los esclavos. Dicho desprecio se expresaba incluso en su mismo nombre de *artes vulgares*, que Cicerón llegó incluso a calificar de «sucias» *(sordidae)*. Puede observarse en dicha división la reacia actitud de los antiguos hacia el trabajo físico, así como la predilección que manifestaban los griegos por todas las actividades intelectuales.

Fue ésta una antigua división que permaneció vigente durante mucho tiempo. Sería difícil determinar el nombre de su autor, pero sí conocemos a los que propagaron y desarrollaron dicha clasificación. Entre otros, en el siglo II fue empleada por Galeno [7], quien llamaba a unas artes artesanas y a otras intelectuales, considerando naturalmente a las primeras inferiores a las segundas. Las únicas que incluyó Galeno sin objeción entre las artes superiores fueron la retórica, la geometría, la aritmética, la lógica, la astronomía y la gramática, es decir, la disciplinas que en los tiempos modernos son tenidas por ciencias y ya no como artes. También incluyó entre ellas a la música, pero entendiéndola como una teoría matemático-acústica. En cambio, vacilaba sobre cómo clasificar la pintura y la escultura escribiendo sobre esto que, si así se quería, era posible incluirlas entre las artes liberales. La clasificación de Galeno confirma una vez más cuán distinta de la moderna era la interpretación antigua de las artes.

Hubo en la época del helenismo ciertas dudas en cuanto a qué artes deberían entrar en el grupo de las liberales. Por ejemplo, Varrón intentó incluir entre ellas la arquitectura que, no obstante, no logró mantenerse en esa posición, pues la opinión vigente seguía considerándola como una de las artes artesanales.

La mencionada división fue repetida en otra variante más profundizada en la que las artes «artesanas» conservaron su nombre y su sentido mientras que en cambio

[4] También Diógenes Laercio menciona esta clasificación de las artes realizada por Platón.

las «liberales» o «intelectuales» recibieron otra denominación y una característica nueva. Así a éstas se las llamó encíclicas, es decir, literalmente, que constituyen un círculo cerrado. Los escritores griegos explicaban que les conferían este nombre «porque es necesario que el artista, recorriéndolas todas (las artes), introduzca en su propia arte lo que cada una de ellas tiene de útil». En otras palabras, las entendían como «artes que pertenecen a una educación de carácter general», siendo consideradas como tales las ciencias; de las artes que ahora conocemos entraban en este grupo la música y la retórica, pero no se incluía entre ellas ninguna de las artes plásticas.

También se formularon algunas variaciones y complementos de esta división. A guisa de ejemplo, podemos citar la clasificación presentada por Séneca y proveniente probablemente de Posidonio [8]. En esta división, las artes llamadas artesanas no diferían de las serviles, mientras que con el nombre de liberales eran denominadas las que «sirven a la virtud». Séneca distinguió además entre las artes «educativas» *(pueriles)* y las «de diversión» *(ludicrae)*, o dicho de otra manera, las que «sirven al placer de los ojos y los oídos». Los nuevos elementos introducidos por Séneca se parecían bastante a los que ya habían subrayado los sofistas, siendo algo así como una especie de fusión de ambas grandes divisiones. No obstante, una vez completa, esta clasificación perdió su claridad, así como su intención y coherencia originales.

5. *La clasificación de Quintiliano.* Una clasificación distinta de las artes fue desarrollada en el siglo I por el rétor romano Quintiliano [9]. Sirviéndose de los conceptos utilizados (con fines diferentes) por Aristóteles, dividió las artes en tres grupos. Pertenecían al primero las artes que dependen de la investigación *(inspectio)*, es decir, las que consisten en conocer y evaluar las cosas *(cognitio et aestimatio rerum)* y que no exigen actividad alguna; las llamó (a partir del griego) teoréticas y citaba como ejemplo de ellas la astronomía. Junto a ellas, existían las artes que consisten precisamente en una actividad *(actus)* y se agotan en ella, sin dejar luego nada *(ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit)*; éstas (también siguiendo la etimología griega) se llamaban prácticas, y uno de sus ejemplos, lo constituía la danza. Finalmente, había artes que dejan un producto *(effectus)*, llamadas consecuentemente «poiéticas»; un ejemplo de éstas sería la pintura.

Si distinguimos en las artes tres elementos, habilidad, actividad y producto, podemos afirmar que Quintiliano dividió las artes de tal suerte que el primer grupo no contiene sino el primer elemento, el que le sigue el primero y el segundo, y sólo el último los contiene a los tres. La habilidad, común a todas las artes, era para los antiguos un elemento esencial, lo que les permitía considerar a las artes teóricas, es decir, a las ciencias, como artes en el pleno sentido de la palabra. En cambio, para los modernos, son esenciales en el arte la producción y el producto, y por lo tanto las «artes teoréticas» no son consideradas como artes. La clasificación de Quintiliano tampoco aislaba a las «bellas artes» como grupo aparte, pues éstas, en su división, cabían en parte en el segundo grupo y en parte en el tercero.

La clasificación que conocemos por la obra de Quintiliano, Diógenes Laercio se la atribuye a Platón, cosa que es interesante por dos razones fundamentales. Primero, porque Platón hizo esta división respecto de las ciencias, pero no de las artes, aunque bien es verdad que como ejemplo de ciencia «poiética» citó la construcción, y como una ciencia práctica el arte de tocar la flauta, todo lo cual lo podemos explicar por la inexistencia de un límite fijo separador entre las ciencias y las artes, cosa típica de la antigüedad. Segundo, porque Diógenes Laercio atribuye esta clasificación a Platón, pero no la encontramos en ninguno de los textos platónicos, lo cual se justificaría por el hecho de que dicha clasificación fue la empleada en el seno de la escuela platónica y por ello el doxógrafo dio en atribuirla al fundador de la escuela.

La misma tricotomía aparece también en Aristóteles, pero allí está formulada respecto a los modos de vivir y con distinta intención. Así por actividad «práctica», el Estagirita entendía no tanto aquella que nos deja un producto detrás de sí, como aquella otra que no se concentra sobre el producto sino más bien sobre su fin moral.

Dionisio Tracio nos trasmite una división de las artes en prácticas y apotelesticas, siendo ésta la misma división que la de Quintiliano, con la diferencia de que las artes «poiéticas» son aquí llamadas de distinta forma («apotelestico» quiere decir acabado, llevado a su fin).

R. Westphal, historiador de la música, fue el primero en llamar la atención sobre la división de Dionisio, atribuyéndole otro sentido. Así indicó que eran artes apotelésticas las que salen del acto creativo ya acabadas (como es el caso de las artes plásticas) mientras que las artes prácticas necesitan de un ejecutante (como las artes musicales). Para Westphal, esta división era la más importante de las realizadas por la antigüedad ya que lograba, algo que las otras no habían conseguido: separar del amplio concepto de las artes precisamente las «bellas artes» y distinguir entre ellas las plásticas y las musicales. No obstante, entendemos que no es ésta una interpretación legítima, ya que superpone un modelo de pensamiento enteramente moderno a una concepción antigua. (La clasificación completa de Dionisio Tracio constaba de cuatro partes, y además de las mencionadas, incluía también las artes «teoréticas» y las «peripoiéticas», es decir, las que se sirven de la naturaleza, como la pesca y la cinegética) [10].

El gramático Lucio de Tarreo ofreció por último otra variante de esta clasificación, añadiendo a las artes teoréticas, prácticas y apotelésticas las orgánicas, que son las que se sirven de utensilios o instrumentos, como, por ejemplo, el arte de tocar la flauta [11]. De este modo, dividió las artes prácticas de Quintiliano en otras dos nuevas clases, las cultivadas con ayuda de utensilios (orgánicas) y las que prescinden de ellos, como la danza (conservando para éstas su viejo nombre de «prácticas»).

6. *La clasificación de Cicerón.* Cicerón se servía generalmente de las dos divisiones tradicionales de las artes tanto de la que las clasifica como artes liberales y serviles, como de aquella que considera por un lado las útiles y aquellas que sirven al placer por el otro, mencionando también ocasionalmente otras clasificaciones. Así tomando como base de distinción el valor respectivo de las artes, las divide en máximas *(artes maximae)*, medias *(artes mediocres)* y menores *(minores)*. Entre las artes máximas se hallaban las políticas y militares; las medias eran las artes intelectuales, encabezadas por la filosofía *(procreatrix et quasi parens omnium laudatarum artium)*, la poesía y la oratoria; y, entre las menores, se encontraban todas las demás: la pintura, la escultura, la música, el atletismo y el arte teatral. Así pues, la mayoría de las «bellas» artes estaba clasificada en el nivel inferior, lo cual es una prueba más de lo poco que los antiguos estimaban aquello en lo que eran más perfectos.

Cicerón esbozó también otra subdivisión entre las artes de la palabra y las artes mudas *(artes mutae* [12]*)*. Entre las primeras se hallaban la poesía, la oratoria, y la música, mientras que el segundo grupo estaba formado por la pintura y la escultura. Cicerón menciona esta distinción muy accidentalmente, y en la antigüedad pasó prácticamente inadvertida, sin que desempeñase papel alguno. Pero fue ésta precisamente una división de considerable importancia para la moderna teoría del arte, pues con ella se refería exclusivamente a las artes imitativas o recreativas, separándolas en dos grupos específicos: artes de la palabra y artes plásticas.

7. *La clasificación de Plotino.* Ya en el ocaso de la antigüedad Plotino emprendió una vez más la difícil tarea de clasificar las artes, empleando como base, también él, su amplio concepto griego. Presentaremos más tarde su clasificación, en el capítulo concerniente a exponer su estética, pero adelantándonos ahora, debemos hacer

constar que en su IV *Enéada* (IV, 4, 31) este autor dividió las artes según sus instrumentos, en las que se sirven de las fuerzas de la naturaleza y las que utilizan instrumentos propios, añadiendo un tercer tipo, las artes psicagógicas, que son las que emplean instrumentos intelectuales [13]. Resuenan en esta clasificación los ecos de Platón y de Aristóteles, mas hay también una idea original que se inicia con Plotino.

En la V *Enéada* (V, 9, 11) podemos encontrar otra clasificación, probablemente la más completa de las creadas por la antigüedad, que constituye su última palabra en lo que respecta al arte [14]. Plotino dividió las artes en productivas (como la arquitectura), imitativas (como la pintura, la escultura, la danza, la pantomima y la música), auxiliares de la naturaleza (como la agricultura o la medicina), perfeccionadoras de las actividades del hombre (como la retórica, la estrategia, la economía, y el arte de gobernar) y por fin artes puramente intelectuales (como es la geometría). Pero aún así, y a pesar de la importancia que en la filosofía de Plotino poseía la belleza, tampoco él separó las «bellas artes», que se reparten en tres de los cinco grupos que había distinguido.

8. Seis clasificaciones. En conjunto, la antigüedad greco-romana conocía al menos seis clasificaciones de las artes. La primera, iniciada por los sofistas, tomaba como base el objetivo propio de las artes, y desde este punto de vista distinguió las que «sirven a la utilidad» y las que «sirven a la diversión», o, en otras palabras, las «necesarias para la vida» y las que «sirven al placer».

La segunda clasificación, formulada por Platón y por Aristóteles, partía de la relación entre las artes y la realidad y las dividía en artes que «crean cosas» y artes que «crean imágenes» —o, en otra versión— las que «complementan la naturaleza» y las que la «imitan».

La tercera clasificación dividía las artes, como hemos visto, según las actividades intelectuales o corporales requeridas para su cultivo. Así las artes que exigen sólo una actividad intelectual eran llamadas «liberales», mientras que las que exigen algún esfuerzo físico eran denominadas «serviles». Galeno por su parte llamó «intelectuales» a las primeras y «artesanas» a las segundas. La base de esta clasificación eran las actividades del artista, mas su intención real pretendía separar las artes superiores de las inferiores, razón por la cual la clasificación ciceroniana de las artes en «máximas», «medias» y «menores» puede ser considerada como emparentada con ésta.

La cuarta clasificación, trasmitida por Quintiliano, se basaba en el grado de realización obtenido en cada una de las artes, dividiéndolas en «teoréticas», «prácticas» y «poiéticas», y tenía la ventaja de separar las ciencias y no mezclarlas con las artes productivas.

La quinta clasificación, proporcionada por Cicerón, dividía las artes conforme al material físico empleado por ellas. Partiendo de esta base, las artes se dividían en artes de la palabra y, frente a ellas, artes «mudas».

La sexta clasificación, presentada por Plotino, dividía por último las artes según los instrumentos de que se sirven.

La clasificación de Posidonio y Séneca, que surgió como una combinación de la tercera con la primera, distinguía cuatro clases de artes, llamadas «artesanas», «recreativas», «educativas» y «liberales». Fue ésta una clasificación ecléctica que carecía de un criterio uniforme. Lo mismo atañe a la clasificación de Plotino que diferenciaba cinco grupos, siendo una combinación de la primera, la segunda y la cuarta división, a la vez que recopilación de las artes más importantes y típicas, más que una clasificación propiamente dicha.

Aunque el helenismo se ocupara con empeño en clasificar las artes, las ideas más valiosas siguen siendo las que habían surgido anteriormente, es decir, las tres primeras clasificaciones anteriormente mencionadas. Así la clasificación de Plutarco ha-

bía sido ya esbozada por Aristóteles, en cuyas opiniones se basaba también la cuarta clasificación.

La importancia histórica de estas clasificaciones, así como su difusión y la aceptación de que gozaron en la antigüedad, eran muy desiguales. Sólo la primera (basada en el objetivo de las artes) y la tercera (basada en las actividades del artista), contaban con una aprobación general. La segunda (basada sobre la relación entre las artes y la realidad) fue estimada en los círculos eruditos, pero nunca salió fuera de ellos.

Respecto a estas clasificaciones observamos un fenómeno muy particular. Desde que los griegos empezaron a cultivar las artes, las dividieron en dos grandes grupos: artes expresivas, que comprendían la poesía, la música y la danza y artes contemplativas, que comprendían la escultura y la arquitectura. No obstante, en ninguno de los autores antiguos encontramos una división de las artes según estas dos categorías. Esto se debe a que en realidad los antiguos no consideraban a las artes expresivas como tales artes, y éstas en sus escritos aparecían conjuntamente bajo el nombre de «poesía». Así el dualismo fundamental del arte griego se manifestó en la contraposición entre arte y poesía.

9. *Las «bellas artes»*. Ninguna de las numerosas clasificaciones ideadas por los antiguos les ayudó a separar las «bellas» artes, que son de interés para la estética. Los conceptos de artes «liberales», «recreativas» o «poiéticas», eran demasiado amplios y a la vez demasiado restringidos para que pudieran servir para estos fines.

Tanto entre las bellas artes como entre las que no lo son, se podían distinguir las artes liberales y servirles, las prácticas y las poiéticas, pero aplicando estos criterios no se podían separar las «bellas» artes de las demás. La que más posibilidades tuvo en este aspecto fue su clasificación como artes productivas e imitativas, pero la poca claridad y ambigüedad del concepto «imitación» imposibilitó dicha función y, en la época del helenismo, aquella división fue prácticamente abandonada.

También hubiera sido posible separar las artes propiamente estéticas, o bien por la belleza que contienen, o bien por la expresión de las experiencias humanas que conllevan. La primera idea fue ajena por completo para los griegos de la época clásica, mientras que la segunda sí que les era familiar —según lo testimonia la estética de la edad clásica—, pero el helenismo no la desarrolló ni la aplicó en su división y clasificación de las artes. En cambio, recogió otros dos conceptos, el de que algunas artes se guían por la imaginación y el de que otras se guían por las ideas. Podría parecer que ambos conceptos hubieran podido constituir una base para separar las artes estéticas; sin embargo, en la antigüedad no ocurrió así en ningún momento.

Quien relativamente avanzó más en separar las «bellas artes», ya a finales de la antigüedad, fue Filóstrato el Viejo [15]. Su idea al respecto, presentada en el tratado *Sobre la gimnasia*, sostenía que existen dos tipos de artes, unas que son artesanas y otras que son algo más. A estas segundas las denominó «sophia», nombre con el que los griegos nombraban primitivamente a los sabios así como a los poetas y a los artistas, aunque después con el tiempo, restringieron el término a los sabios solamente.

Pero ahora Filóstrato lo devolvió a los artistas. Falta en realidad un término moderno que equivalga adecuadamente a esta voz antigua, y parece que la más próxima es la palabra «maestría». Así eran «maestría» para Filóstrato tanto las habilidades como las artes que llamamos «bellas». Se podía creer que su división entre artes y «maestría» fue simplemente una división entre artes liberales y vulgares, pero no obstante, existía una diferencia esencial. El criterio de pertenencia a las «maestrías», o sea, a las artes superiores, no fue la negativa ausencia de trabajo físico, ya que se encontraban entre ellas la escultura y la ejecución de objetos artísticos en piedra y

en metal. El criterio era ahora positivo: un superior y libre esfuerzo intelectual, En la doctrina de Filóstrato, las «bellas artes» seguían sin estar comprendidas en un solo término y cabían en el mismo concepto junto con las simples habilidades. No obstante, fue ésta la primera y única vez en la antigüedad —si hemos de creer a las fuentes— que nuestras «bellas artes» fueron enumeradas en su conjunto y reunidas bajo el mismo concepto.

10. La teoría de las artes. La música, la poesía, la oratoria, la pintura, la escultura y la arquitectura, eran cultivadas en la antigüedad por separado, y cada una tenía su propia teoría. A su vez, cada una de las respectivas teorías se planteaba otros problemas, de los cuales algunos son de importancia general para todas las artes. La teoría de la música se ocupaba de las dependencias entre la subjetiva experiencia estética y las objetivas proporciones matemáticas, así como de los efectos educativos de la música. En la teoría de la arquitectura, el primer plano lo ocupaban los problemas de la composición artística y los cánones del arte. La teoría de la pintura y la escultura estudiaba la psicología del artista, y su actitud creativa o representativa hacia el mundo. En el campo de la retórica, se distinguieron diversos estilos y formas de expresión artística. La problemática más desarrollada era la de la poética, que trataba las cuestiones de la verdad artística, de la relación entre la forma y el contenido, de la inspiración, de las habilidades, de la intuición y de las reglas, es decir, que abarcaba la mayor parte de los problemas que constituirían el objeto de la estética de los siglos posteriores. Y en realidad estas teorías particulares de las artes substituían la inexistente teoría general.

P. TEXTOS REFERENTES A LA CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

PLATÓN, *Gorg.* 465 A

1. ἐγὼ δὲ τέχνην οὐ καλῶ ὃ ἂν ᾖ ἄλογον πρᾶγμα.

1. Yo no llamo arte a lo que es una actividad irracional.

JUAN DOXAPATRES, *In Aphthoni Progymnasmata* (H. Rabe, *Prolegomenon Sylloge*, 113)

2. πᾶσα... τέχνη τοὺς μὲν κανόνας ἔχει καθολικούς, τὰ δὲ ἀποτελέσματα μερικά.

2. Todo... arte tiene reglas universales, pero productos individuales.

ANÓNIMO, *In Hermogenis De statibus* (H. Rabe ib. 321)

DIVISIÓN DE LAS ARTES: LAS QUE SIRVEN A LA UTILIDAD Y LAS QUE SIRVEN AL PLACER

3. [ἑκάστη τέχνη] πρὸς τρία τέλη ἀφορᾷ, ἢ πρὸς τέρψιν ὡς γραφική, ἢ πρὸς χρήσιμον ὡς ἡ γεωργική, ἢ πρὸς τὰ συναμφότερα [ὡς ἡ μουσική]. τὸν γὰρ ἀγριαίνοντα θυμὸν ἡμεροῖ καὶ τὸν πεπτωκότα ἀνεγείρει.

(*Cf.* también Isócrates E 4 y Cicerón K 10, antes.)

3. Cada arte mira a sus fines: al placer, como la pintura, a la utilidad, como la agricultura, o a ambas cosas a la vez, como la música. Pues tranquiliza el ánimo irritado y levanta al decaído.

PLATÓN, *Respublica* 601 D

DIVISIÓN DE LAS ARTES EN PRODUCTIVAS E IMITATIVAS

4. *Cf.* antes: Platón F 22 y 23.

PLATÓN, *Sophista* 219 A

Cf. antes: F 23.

Una clasificación parecida de Platón la cita Diógenes Laercio, III 100.

ARISTÓTELES, *Physica* 199 a 15

DIVISIÓN DE LAS ARTES EN LAS QUE COMPLEMENTAN LA NATURALEZA Y LAS QUE LA IMITAN

5. *Cf.* antes: G 6.

SCHOLIA AD DIONYSII THRACIS GRAMMATICAM (Bekker, *An. Gr.* II 654)

DIVISIÓN DE LAS ARTES EN ENCÍCLICAS Y ARTESANAS

6. ἔτι δὲ τῶν τεχνῶν αἱ μὲν εἰσι βάναυσοι, αἱ δὲ ἐγκύκλιοι. καὶ βάναυσοι μὲν, αἳ καὶ χειρωνακτικαὶ λέγονται, ὥσπερ ἡ χαλκευτικὴ καὶ τεκτονική. ... ἐγκύκλιοι δέ εἰσιν, ἃς ἔνιοι λογικὰς καλοῦσιν, οἷον ἀστρονομία, γεωμετρία, μουσική, φιλοσοφία, ἰατρική, γραμματική, ῥητορική. ἐγκυκλίους δὲ αὐτὰς καλοῦσιν, ὅτι τὸν τεχνίτην ⟨δεῖ⟩ διὰ πασῶν αὐτῶν ὁδεύσαντα, τὸ χρειῶδες ἀφ' ἑκάστης εἰς τὴν ἑαυτοῦ εἰσάγειν.

6. Y aun de las artes, unas son artesanas y otras «encíclicas». Artesanas son las que se llaman «manuales», como el arte del herrero o el carpintero... Y «encíclicas» son las que algunos llaman «intelectuales» como la astronomía, geometría, música, filosofía, medicina, gramática, retórica. Y las llaman «encíclicas» porque es necesario que el artista, recorriéndolas todas, introduzca en su propia arte lo que cada una de ellas tiene de útil.

(Nota: Esas artes que los griegos consideraban parte de la educación general las llamaban «encíclicas», es decir, «formando un círculo», un círculo de conocimientos a través del cual debe pasar toda persona educada.)

Una división parecida encontramos en Cicerón, *cf.* K 9.

GALENO, *Protrepticus* (Marquardt, 129)

LAS ARTES INTELECTUALES Y LAS ARTESANAS

7. διττῆς οὔσης διαφορᾶς τῆς πρώτης ἐν ταῖς τέχναις — ἔνιαι μὲν γὰρ αὐτῶν λογικαί τ' εἰσὶ καὶ σεμναί, τινὲς δ' εὐκαταφρόνητοι καὶ διὰ τῶν τοῦ σώματος πόνων, ἃς δὲ βαναύσους τε καὶ χειρωνακτικὰς ὀνομάζουσιν — ἄμεινον ἂν εἴη τοῦ προτέρου γένους τῶν τεχνῶν

7. Es doble la primera diferencia entre las artes. Pues algunas de ellas son intelectuales y respetables, mientras que otras son desdeñables y actúan a través de esfuerzos físicos, y a éstas las llaman artesanas y manuales. Sería mejor que uno se ocupara en la primera clase de las artes, porque la segunda

μετέρχεσθαί τινα. τὸ γάρ τοι δεύτερον γένος αὐτῶν ἀπολείπειν εἴωθε γηρῶντας τοὺς τεχνίτας. εἰσὶ δ' ἐκ τοῦ προτέρου γένους ἰατρική τε καὶ ῥητορική καὶ μουσική, γεωμετρία τε καὶ ἀριθμητική καὶ λογιστική καὶ ἀστρονομία καὶ γραμματική καὶ νομική. πρόσθες δ' εἰ βούλει, ταύταις πλαστικήν τε καὶ γραφικήν· εἰ γὰρ καὶ διὰ τῶν χειρῶν ἐνεργοῦνται, ἀλλ' οὐκ ἰσχύος νεανικῆς δεῖται τὸ ἔργον αὐτῶν.

suelen dejarla los artistas para cuando son viejos. Y pertenecen a la primera clase la medicina, la retórica, la música, la geometría, la aritmética, la lógica, la astronomía, la gramática y el derecho. Y añade a éstas, si quieres, la escultura y la pintura, porque, si bien obran a través de las manos, sin embargo, su obra no requiere fuerza juvenil.

POSIDONIO (Séneca, *Epist.* 88, 21)

LA CUÁDRUPLE DIVISIÓN DE LAS ARTES SEGÚN LOS ESTOICOS

8. *Cf.* antes: J 23.

QUINTILIANO, *Inst. orat.* II 18, 1

DIVISIÓN DE LAS ARTES EN TEORÉTICAS, PRÁCTICAS Y «POÉTICAS»

9. Quum sint autem artium aliae positae in inspectione, id est cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia, nullum exigens actum, sed ipso rei, cuius studium habet, intellectu contenta, quae θεωρητική vocatur; aliae in agendo, quarum in hoc finis est, et ipso actu perficitur, nihilque post actum operis relinquit quae πρακτική dicitur, qualis saltatio est; aliae in effectu, quae operis, quod oculis subicitur, consummatione finem accipiunt, quam ποιητικὴν apellamus, qualis est pictura.

9. Puesto que, sin embargo, algunas de las artes se basan en la investigación, es decir, en el conocimiento y evaluación de las cosas, como es la astronomía, que no requiere ninguna acción, sino que le basta con comprender el tema mismo que estudia, que es llamada «teorética». En actuar se basan otras, cuyo fin está en esto, y culminan en la actividad misma y nada queda tras ella; éstas se llaman «prácticas», como es la danza. Otras se basan en el producto y consiguen su fin en la ejecución de la obra que se presenta a la vista; la llamamos «poiética» («factitiva»), como es la pintura.

SCHOLIA AD DIONYSII THRACIS GRAMMATICAM (Bekker, *An. Gr.* 670)

LAS ARTES «PERIPOIÉTICAS»

10. τέτταρα δὲ εἴδη τεχνῶν εἰσί. τὰς μὲν γὰρ θεωρητικὰς καλοῦσι, τὰς δὲ πρακτικάς, τὰς δὲ ἀποτελεστικάς, τὰς δὲ περιποιητικάς. καὶ θεωρητικὰς μὲν, ὧν τέλος ἐν θεωρίᾳ ἢ ἐν λόγῳ, ὡς ἐπὶ ἀστρονομίας καὶ ἀριθμητικῆς. τῆς μὲν γὰρ ἴδιόν ἐστι τὸ θεωρῆσαι τὰς ὑποστάσεις καὶ περιφορὰς τῶν ἄστρων,

10. Hay cuatro tipos de artes. En efecto, a unas llaman «teoréticas», a otras «prácticas», a otras «apotelésticas» y a otras «peripoiéticas». Son llamadas «teoréticas» aquellas cuyo único fin es la especulación con la razón, como es el caso de la astronomía y la aritmética: en efecto, es propio de la primera especular sobre la substancia y las órbitas de

τῆς δὲ τὸ θεωρῆσαι τὴν τῶν ἀριθμῶν διαίρεσιν καὶ σύνθεσιν. πρακτικὰς δέ, ἃς τινας μετὰ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὁρῶμεν ὑφισταμένας, ὡς ἐπὶ κιθαριστικῆς καὶ ὀρχηστικῆς· μετὰ γὰρ τὸ παύσασθαι τὸν κιθαρῳδὸν καὶ τὸν ὀρχηστὴν τοῦ ὀρχεῖσθαι καὶ κιθαρίζειν, οὐκέτι πρᾶξις ὑπολείπεται. ἀποτελεστικὰς δὲ λέγουσιν, ὧν τινῶν τὰ ἀποτελέσματα μετὰ τὴν πρᾶξιν ὁρῶνται, ὡς ἐπὶ τῆς ἀνδριαντοποιίας καὶ οἰκοδομικῆς. μετὰ γὰρ τὸ ἀποτελέσαι τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὸν ἀνδριάντα καὶ τὸν οἰκοδόμον τὸ κτίσμα, μένει ὁ ἀνδριὰς καὶ τὸ κτισθέν. περιποιητικὰς δὲ καλοῦσι τὰς περιποίησιν δηλούσας, ὡς ἐπὶ τῆς ἁλιευτικῆς καὶ τῆς θηρευτικῆς.

los astros, y de la segunda especular sobre la distinción y disposición de los números. «Prácticas» son aquellas que no vemos subsistir después de la actividad, como es el caso de la citarística y la danza: en efecto, después de cesar el citaredo y el danzarín de danzar y tocar la cítara, ya no queda actividad. Dicen que son «apotelésticas» aquéllas cuyos productos se ven después de la actividad, como es el caso de la escultura y la arquitectura; pues después de producir el escultor la estatua y el arquitecto la construcción, permanece la estatua y lo construido. Y llaman «peripoiéticas» a las que muestran una adquisición, como es el caso de la pesca y la caza.

SCHOLIA AD DIONYSII THRACIS GRAMMATICAM (Bekker, *An Gr.* II 652)

11. φασὶ δὲ τῶν τεχνῶν διαφορὰς τέσσαρας εἶναι. λέγουσι γὰρ ὅτι τῶν τεχνῶν αἱ μέν εἰσι ποιητικαί, αἱ δὲ θεωρητικαί, αἱ δὲ πρακτικαί, αἱ δὲ μικταί....
... Λούκιος δὲ ὁ Ταῤῥαῖος λέγει ὅτι τῆς τέχνης εἴδη τέσσαρα, ἀποτελεσματικόν, πρακτικόν, ὀργανικόν, θεωρηματικόν. καὶ ἀποτελεσματικαὶ μέν εἰσι τέχναι, ὅσαι εἰς συντέλειαν ἦσαν καὶ τὸ συμφέρον ἀπαρτίζουσι καὶ συμπεραίνουσι πᾶν τὸ κατασκευαζόμενον... ὀργανικὰ δὲ εἰσι ὅσαι δι' ὀργάνων συνεστήκασι.

LAS ARTES ORGÁNICAS

11. Y afirman que son cuatro las diferencias entre las artes. Pues dicen que, de las artes, unas son «poiéticas», otras «teoréticas», otras «prácticas» y otras mixtas...
... Y Lucio Tarreo dice que hay cuatro tipos de arte: «apotelesmática», «práctica», «orgánica», «teoremática». Y «apotelesmáticas» son las artes que persiguen el cumplimiento de una cosa, consiguen algo útil y llevan a término todo lo que disponen... y «orgánicas» son aquéllas que crean mediante instrumentos.
(Nota: el término «apotelesmatike techne» deriva de «telos», «fin», y el término «orgánica» de «organon», «instrumento».)

CICERÓN, *De oratore* III 7, 26

12. *Cf.* antes: Cicerón K 11.

DIVISIÓN DE LAS ARTES: DE LA PALABRA Y MUDAS

PLOTINO IV 4, 31

13. *Cf.* después: Plotino R 21.

LA PRIMERA DIVISIÓN DE PLOTINO

PLOTINO V 9, 11

14. *Cf.* después: Plotino R 22.

LA SEGUNDA DIVISIÓN DE PLOTINO

FILÓSTRATO, *De gymnastica* 1 (261 k)

15. σοφίαν ἡγώμεθα καὶ τὰ τοιαῦτα μὲν οἷον φιλοσοφῆσαι καὶ εἰπεῖν ξὺν τέχνῃ ποιητικῆς τε ἅψασθαι καὶ μουσικῆς καὶ γεωμετρίας καὶ νὴ Δί' ἀστρονομίας, ὁπόση μὴ περιττή, σοφία δὲ καὶ τὸ κοσμῆσαι στρατιὰν καὶ ἔτι τὰ τοιαῦτα· ἰατρικὴ πᾶσα καὶ ζωγραφία καὶ πλάσται καὶ ἀγαλμάτων εἴδη καὶ κοῖλοι λίθοι καὶ κοῖλος σίδηρος. βάναυσοι δὲ ὁπόσαι, δεδόσθω μὲν αὐταῖς τέχνη, καθ' ἣ ὄργανόν τι καὶ σκεῦος ὀρθῶς ἀποτελεσθήσεται, σοφία δὲ ἐς ἐκείνας ἀποκείσθω μόνας, ἃς εἶπον.

15. Consideramos maestría actividades tales como filosofar, hablar con arte, practicar la poesía, la música, la geometría y, sí, por Zeus, la astronomía, cuando no es superflua; y también es maestría ordenar un ejército y aún actividades semejantes; la medicina toda, la pintura, el modelado, los tipos de esculturas, el cincelado de las piedras y el hierro. Y son artesanas cuantas —déseles a ellas el nombre de arte— producen correctamente algún instrumento y utensilio, pero resérvese el nombre de maestría sólo para aquellas que dije.

12. La Estética de Plotino

1. Plotino y Platón. Los largos siglos de la estética helenística dieron muchas ideas valiosas que, sin embargo, se relacionaban con cuestiones particulares más que con la teoría general. Tan sólo a finales de la época, en el siglo III, surgió una nueva concepción estética, nueva tanto en sus bases estético-metafísicas como en su análisis empírico de la belleza. Esta doctrina, que fue obra de Plotino [a], ponía en duda no sólo las conclusiones sino también los presupuestos que habían sido mantenidos hasta entonces.

Plotino emprendió la investigación de los problemas estéticos más fundamentales que no habían sido planteados desde la época clásica. Tenía poco en común con los estetas del helenismo; de hecho, su pensamiento deriva en tan gran medida de Platón que puede ser considerado su continuador. Su filosofía ha sido definida como neoplatónica. Pero Platón vivió a principios de la era clásica, y Plotino a finales de la helenística, y los seis siglos que los separan no pudieron pasar sin dejar huellas; aunque Plotino se pronunció del lado de Platón, hay diferencias considerables entre los conceptos de ambos filósofos.

Plotino (h. 203-269/70) fue uno de los filósofos más originales, a la vez que un erudito e historiador. Nació en Egipto, pasó su juventud en Alejandría, y a los cuarenta años se trasladó a Roma donde su filosofía encontró numerosos partidarios. Fue la suya una filosofía de lo más personal, pero dado su espiritualismo y su trascendencia coincidía con el espíritu de la época.

Plotino empezó a escribir a los cincuenta años, y nos dejó 54 tratados que fueron más tarde ordenados en seis *Enéadas*. No son éstas unas obras sistematizadas, y se refieren a diversos temas, pero tienen una común idea fundamental y sostienen un uniforme sistema idealista, espiritualista y trascendente. Los problemas estéticos ocupan en ellas un lugar relevante [b], mucho más destacado que en los sistemas griegos

---

[a] E. Krakowski, *Une philosophie de l'amour et de la beauté*, París, 1929.

[b] E. de Keyser, *La signification de l'art dans les «Ennéades» de Plotin*, Louvain, 1955. W. Lutoslawski, *Plotyn* (Informe de la Academia de Ciencias Polaca, 1903). F. Bourbon di Petrella, *Il problema dell' arte e della bellezza in Plotino*, 1956. A. Plebe, *Origini e problemi dell' estetica antica* en *Momenti e problemi di storia dell' estetica*, 1959, tomo 1, 1-80.

anteriores, siendo de particular interés para la historia de la estética las *Enéadas* I, 6 (Sobre la belleza) y V, 8 (Sobre la belleza intelectual). Las *Enéadas* revelan la evolución de los conceptos de Plotino, desde los que están relativamente próximos a la tradición hasta otros cada vez más independientes, pero los dos trabajos concernientes a la belleza pertenecen a la primera etapa de esta evolución.

Es una paradoja que uno de los filósofos más abstractos y transcendentes, dedicara tanta atención a la estética y desempeñara un papel tan importante en su historia. Fueron las suyas unas ideas y un papel muy específicos: la belleza que conocemos, la de las formas y colores, Plotino la concebía en realidad como un reflejo de otra belleza más perfecta.

Así, al igual que Platon, Plotino contraponía dos mundos: «éste» y «aquél», según los llamaba, o sea, el imperfecto mundo material de los sentidos, en el cual vivimos, y otro mundo perfecto, suprasensible y espiritual, que es del todo independiente de nuestros sentidos y al que sólo podemos acercarnos por medio del pensamiento. La diferencia entre ambos filósofos consistía en que Platón admitía sólo la existencia de una belleza suprasensible mientras que para Plotino existía también una belleza sensorial, que es un reflejo de aquella otra suprasensible. En realidad, la diferencia reside en sus distintos conceptos de la belleza. En efecto, para Platón la verdadera belleza es accesible sólo a la razón, mientras que para Plotino también es perceptible por medio de los sentidos. Plotino cree pues, como Platón, que la belleza proviene de un mundo suprasensible, más también que se revela en el mundo sensorial, definiendo la belleza como un reflejo del mundo suprasensible en el mundo sensorial. Así en su doctrina, la belleza es una propiedad del mundo de los sentidos, siendo además, la única propiedad perfecta, ya que está directamente vinculada con un mundo perfecto. Por esta razón, la estética que trata de la belleza de «este» mundo, ocupa un puesto importante en el sistema trascendente de Plotino, aunque el sistema está enfocado a partir de «aquel» mundo.

volver a línea

2. *Definición de la belleza.* En su estética Plotino también trata de definir a la belleza. Tenía a su disposición la definición que los griegos habían formulado hacía mucho tiempo y que había sido generalmente aprobada en la época del helenismo. En ella se concebía la belleza como «symmetria», es decir, la belleza consistía en la relación, en la medida, en la regularidad matemática, en las proporciones adecuadas y en la mutua conformidad de los elementos entre sí. Tal interpretación de la belleza había sido introducida por los pitagóricos y asumida después de ellos por Platón y por Aristóteles. Al cabo de algunos siglos aún la conservaba Cicerón, quien determinó la belleza como *apta figura membrorum*, al tiempo que Luciano la definía como «unidad y armonía de las partes en relación con el todo».

Plotino rechazó esta clásica definición greco-romana [1] por diversos motivos, y afirmó que si la belleza consistiera en la *symmetria*, existiría tan sólo en los objetos complejos y no la habría nunca en un color particular o en un tipo de sonido, ni en el sol, ni en la luz, ni en el oro, ni en el relámpago, que no tienen multiplicidad o variedad y que, sin embargo, pertenecen a las cosas más hermosas. Según otro de sus argumentos, el mismo rostro, conforme a la expresión que adopte, aparecerá como más o menos bello, lo que no sería posible si la belleza dependiera únicamente de la proporción, porque a pesar de variar en la expresión, la proporción de cada rostro permanece constante. Tampoco puede la belleza consistir en la conformidad, ya que la conformidad se encuentra también en el mal, pero nadie diría que el mal sea bello. Plotino argüía que el concepto de *symmetria*, es decir, la conformidad de los elementos, es fácilmente aplicable a los objetos materiales, pero no a los espirituales, como la virtud o el conocimiento, o a un perfecto sistema social, que tam-

bién suelen ser bellos. Por lo tanto, la definición tradicional es aplicable tan sólo a algunos de los objetos que llamamos bellos, pero nunca a todos.

Con sus argumentos, Plotino atacaba la tesis fundamental de la estética antigua, según la cual la belleza consistía en la relación y disposición de las partes. Partiendo de la premisa de que entre los objetos bellos se encuentran también algunos simples, deduce que la belleza no puede ser una relación, y si no es una relación, ha de ser una cualidad. Fue ésta la primera tesis fundamental de la estética de Plotino y para llegar a ella, mucho le ayudó su postura metafísica, aunque la tesis en sí misma no era metafísica y se basaba en la observación de los fenómenos estéticos.

3. *La forma interna.* Plotino no negaba la importancia que para la belleza tienen las relaciones y proporciones, es decir, la «*symmetria*» griega. Mas creía que éstas son tan sólo una manifestación externa de la belleza, y de ningún modo su esencia. Para Plotino, la esencia y fuente de la belleza no era la symmetria, sino aquello que se manifiesta en la symmetria, o, al decir del filósofo, lo que de ella «trasluce» [2].

La belleza deriva de la unidad y ésta —según creía— no existe en la materia, la cual, por esto mismo, no puede ser fuente de belleza. Por lo tanto, la fuente de la belleza puede ser sólo el espíritu. La tesis de que la belleza reside en el espíritu ocupó en la doctrina de Plotino el lugar de la antigua tesis sobre la belleza de la *symmetria*, afirmando que la belleza, en definitiva, no es ni la forma, ni el color, ni el tamaño, sino el alma [3]. Por otra parte, la opinión de que un alma sólo puede gozar con otra alma, era muy natural para un filósofo espiritualista como Plotino; y si el alma goza también con otros fenómenos sensoriales, los colores y las formas, es porque en ellos se expresa el alma, de manera directa. El análisis de la belleza sensorial conduce a la conclusión de que ésta contiene unos elementos intelectuales que son los más importantes [4]. Todo lo que es una forma perceptible en el mundo, ha de venir de «allá» [5], dice en definitiva.

El antiguo concepto griego de belleza abarcaba tanto la belleza sensorial como la intelectual, pero los estetas contaban sólo con una de ellas. Platón admitía sólo la intelectual, mientras que para muchos estetas del helenismo existía sólo la sensorial. La postura de Plotino fue distinta a las demás, pues veía en la belleza una propiedad del mundo de los sentidos, pero proveniente del mundo intelectual que se revela en aquél: si los cuerpos son bellos, lo son por el espíritu.

En otras palabras, es bello el mundo sensorial, pero lo es gracias a la idea [6], o gracias al modelo (ἀρχέτυπον) que tiene para ello; son bellas las formas exteriores, pero tienen su origen en la forma interior (τὸ ἔνδον εἶδος) [7]. Si un bello edificio no hubiera salido de la mente del arquitecto, nunca habría tenido una forma hermosa. La estética neoplatónica sostenía que la forma exterior, la *symmetria* y la armonía poseen su belleza, pero es ésta una belleza tomada de prestado, que tiene sus «raíces» en la forma interna, espiritual, intelectual e ideal. Ya antes que Plotino habían advertido los estetas los elementos espirituales de la belleza, pero fue él quien los recogió en una sola concepción radical.

Debemos admitir, sin embargo, que el concepto de belleza ideado por Plotino es más bien ambiguo. Por una parte, se refiere a una imagen psíquica («la forma interna») y por otra, a una imagen ideal («el modelo»). Pero Plotino, conscientemente, no hizo ninguna diferenciación entre ellas, y manteniendo la antigua concepción de la belleza —es bello lo que gusta y causa admiración—, creó una nueva que se resume en que la belleza es la revelación del espíritu en la materia.

A pesar de esta ambigüedad, ciertos rasgos del concepto neoplatónico resultaban bastante claros. Primero, la belleza no reside únicamente en la «symmetria», es decir, en la disposición de las partes, sino también en las partes mismas; y, segundo, incluso si residiera en la *symmetria*, ésta no sería su fuente sino su manifestación ex-

terna. No es bella la materia en sí, sino el espíritu que se revela en ella, manifestando de este modo su real existencia y conteniendo reunidas unidad, razón y forma. Por otra parte en cambio, es feo lo que no es la existencia verdadera, lo que no lleva dentro su unidad, lo que no es razonable ni tampoco creativo; es fea pues la materia si no está poseída y dominada por el espíritu, y como tal por la unidad, por la razón y por la forma [8].

Sólo el espíritu es capaz de reconocer al espíritu y, por tanto, sólo él puede percibir la belleza, logrando precisamente captarla y recibirla en razón a su mutuo parentesco. De ello se desprende que «sólo un alma que ha llegado a ser bella puede ver la belleza» y «la reconoce a primera vista». El ojo debe hacerse similar al objeto contemplado antes de poderlo contemplar, y por eso no puede ver el sol antes de haberse vuelto similar al mismo sol. Cada ser humano, por tanto, debe llegar a ser divino o bello, si es que quiere percibir la bondad y la belleza [9].

La estética de Plotino es espiritualista, pero no antropocéntrica. El espíritu que —según el filósofo— decide sobre la belleza, no es un espíritu exclusivamente humano. En la naturaleza hay más fuerzas espirituales y creativas que en el hombre, que actúan en ella independientes de la intervención del artista. Sólo un artista que haya dominado su arte completamente podrá crear sin reflexionar, como lo hace la naturaleza. La belleza de la naturaleza tiene el mismo carácter que la del arte. Si la naturaleza es bella es porque en ella trasluce la idea, y si es bello el arte es porque el artista le insufla su idea. Pero siempre hay más belleza en la naturaleza que en el arte. «Un ser vivo, incluso cuando es feo, será más hermoso que una bonita estatua».

Así, no obstante, los muchos cambios que Plotino introdujo en la estética, la antigua convicción griega acerca de la superioridad de la naturaleza sobre el arte, aunque con otra justificación, permaneció vigente también en su doctrina [10].

4. *La belleza y el arte.* La doctrina de Plotino ejerció una marcada influencia en su teoría del arte:

A) En numerosos casos, cuando el arte representa el mundo de los sentidos, su objeto es deficiente e imperfecto. No obstante, puede también poseer otro objeto; así una estatua esculpida por el artista, al igual que algún templo construido por él, pueden ser en realidad un reflejo del espíritu. Es sólo entonces cuando el arte adquiere su verdadero valor, a juicio de Plotino, y por eso eran precisamente las estatuas y los templos universalmente estimados [11]. Desde este punto de vista, Plotino elaboró toda una jerarquía de las artes, y aunque tenía un interés especial por la pintura y la escultura, se vió forzado a dar prioridad a la música que, al no tomar como modelo los objetos corpóreos, iba en pos de la armonía y el ritmo sólamente.

B) De la doctrina de Plotino se derivaba una nueva concepción de la función de las artes. En efecto, hasta entonces, la mayoría de los griegos y romanos creían que las artes plásticas y las artes de la palabra tenían sólamente una función representativa. Este concepto mimético empezó ya a tambalearse en el helenismo, y con la filosofía espiritualista de Plotino perdió totalmente sus fundamentos. «Si alguien desprecia las artes porque obran imitando la naturaleza —escribió—, hay que decirle que... las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones de las que deriva la naturaleza; y también que producen por sí mismas; pues añaden cualquier cosa que falta, como poseedoras de la belleza» [12].

C) Para Plotino, el artista no era ya un imitador [13]. Así escribió que Fidias esculpió a su Zeus, no fiándose en lo que veía, sino imaginando la forma en la cual el dios se habría aparecido si hubiese deseado revelarse a los hombres [14].

Comparemos dos bloques de piedra, de los cuales uno está aún sin tocar, mientras que en el otro se ha esculpido una estatua. La diferencia entre ellos radica en que al segundo el arte le ha proporcionado justamente una forma [15]. La piedra, pri-

mitivamente, no poseía esta forma, pero sí la tenía en su mente el artista con anterioridad a llevarla a la piedra. Según esto, la forma de la estatua no es imitada en realidad de la naturaleza, sino tomada de la idea que poseía el artista. La belleza de la forma habrá pasado a la piedra en la medida en que la piedra obedeciera al arte.

Como vemos, para Plotino, el arte nace en virtud de la idea del artista. Tanto Platón como los estetas helenístico-romanos habían hablado ya sobre la idea en el arte, más Plotino la entendía de manera diferente. Para Platón la idea era eterna e invariable, mientras que Plotino la concebía como una idea viva del artista, aunque procedente de aquella otra, transcendental. Si para Cicerón la idea en la mente del artista era simplemente un fenómeno psicológico, para Plotino era ya un fenómeno metafísico, y como tal un reflejo del modelo transcendente.

En vista de ello, ¿consideraba Plotino al artista como un creador? Sí y no. Sí, en el sentido de que el artista no reproduce la realidad, sino la «forma interna» que atesora en su mente. Y no, en el sentido de que la forma interna no es producto suyo, sino reflejo de un modelo que es eterno. Plotino entendía pues el proceso de nacimiento del arte distintamente que los griegos clásicos y helenísticos, aunque, en el fondo lo comprendía de una manera más creativa que aquellos.

Plotino, por una parte, se percataba de lo individual que es el trabajo del artista, que concibe las cosas diferentemente y por ello hace cosas diferentes [16], pero al mismo tiempo lo trataba de modo tradicional, como si fuese un trabajo de carácter automático, pues pensaba que el artista sólo razona cuando le surge alguna dificultad, y si no le es bastante con su arte, es decir, que le bastan las habilidades que posee [17].

E igual que el arte se encontraba, para él, entre creación y habilidad, también estaba en consecuencia —y a su modo de ver— entre este mundo y el otro. Plotino creía que el arte es de este mundo, porque tiene unos modelos sensoriales y representa las formas visibles y sus correspondientes proporciones, pero también es, además, del otro *mundo*, ya que proviene de la mente del artista [18]. Por eso escribió que los cuadros de los pintores atraen la vista a causa de su *symmetria* y proporción, y del orden de las cosas que representan, siendo por ello objeto de tranquila contemplación; más a veces conmueven al espectador, por cuanto le recuerdan el lejano y eterno modelo de las cosas [19].

D) El arte es además conocimiento, porque concibe al espíritu que es la verdadera existencia. Y no es éste, naturalmente, un conocimiento científico encerrado en sus aserciones, o resultado de investigaciones y deducciones. Mas puede ser un conocimiento de dos tipos, pues o bien puede expresarse en enunciaciones e imágenes, o bien puede ser conseguido mediante el razonamiento y la directa contemplación. Es este segundo tipo de conocimiento imaginativo el que es cuestión del arte, ya que «la sabiduría de los dioses y de los benditos no se expresa en enunciaciones sino en imágenes hermosas». A través de ellas, en efecto, se puede conseguir una visión intelectual y más certera del mundo, percibiendo su orden, y gracias a ellas «el mundo se hace transparente para la mente».

E) Los objetivos de las artes son diversas, pues unas representan la realidad, otras la complementan y otras aún ayudan al hombre en sus actividades. No obstante, para artes como son las musicales, estos objetivos son secundarios y marginales, dado que el fin principal de dichas artes es el crear la belleza. Esta se engendra y nace cuando la forma interior penetra en la materia y esto es justamente lo que hace el artista, conceder a la piedra o la palabra su forma espiritual y verdadera.

Así pues, de los presupuestos de Plotino se desprendía la más profunda convicción sobre la directa relación entre artes y belleza [20]. Esta doctrina había sido muy poco destacada en la antigüedad, pero en cambio este autor vio en la belleza el primer objetivo del arte, su valor y medida, y ésta fue, como dijo un historiador, «la

hazaña inmortal de Plotino». Tal interpretación del arte hoy nos parece de lo más evidente, pero la historia de la estética nos demuestra que fue una idea muy difícil de formular. Y lo más sorprendente es que la haya concebido un metafísico espiritualista y no uno de los estetas formalistas.

F) También en su clasificación de las artes tomó Plotino como criterio su relación con «aquel mundo» superior. Y ya lo hizo en su primera clasificación, la más sencilla [21], dividiendo las artes en aquellas que se sirven exclusivamente de sus propios instrumentos y aquellas otras que emplean las fuerzas de la naturaleza. Por lo demás, desde su punto de vista, era más importante el segundo grupo, que comprendía las artes «psicagógicas», o sea, las que dirigen la vida espiritual de los hombres.

Esta postura se hace aún más evidente en su segunda clasificación de las artes [22], en la que Plotino subraya que las artes que (1) producen objetos físicos (como la arquitectura) y las que (2) perfeccionan la naturaleza (como la medicina), no tienen nada que ver con el *otro mundo*. En cambio, las artes (3) imitativas (como la pintura) pueden —aunque no siempre sucede así— estar relacionadas con «aquel» mundo, si se concentran en la armonía y en el ritmo (como ocurre con la música). Por otro lado, las artes que (4) introducen la belleza en las actividades del hombre (como la retórica o la política) y sobre todo las que (5) están exclusivamente vinculadas con los asuntos intelectuales (como la geometría) sí que están relacionadas con «aquel» mundo.

Aunque Plotino se sentía atraído por el mundo ultraterreno, no obstante, al hacerlo demostró su brillante capacidad de observación y un conocimiento acertado de este mundo, las artes incluidas. Su división, aunque realizada desde posiciones transcendentes, fue la más detallada que se conoció en la antigüedad.

5. *La metafísica del arte y la belleza.* La estética de Plotino, igual que todo su sistema, nació de la metafísica y no de la experiencia artística, basándose en dos conceptos, lo absoluto y la emanación. Para él la existencia, aunque posee varias formas, es única porque surgió del absoluto. Y tuvo que surgir porque la característica esencial de lo absoluto es justamente la expansión. El absoluto irradia como la luz, y de él emanan todas las formas de la existencia: el mundo de las ideas, el de las almas y el de la materia. Los mundos son tanto más imperfectos cuanto más se alejan de lo absoluto, y su belleza es precisamente su emanación y su reflejo. Lo que en el mundo material es un reflejo de lo absoluto, de la idea y del espíritu, constituye precisamente lo que entendemos por belleza.

El hombre, que se encuentra en el menos perfecto de los mundos, desea volver a los mundos superiores, de los que también él proviene, y uno de los caminos para el regreso es la vía del arte, en cuyo carácter creativo se refleja una existencia de carácter absoluto, creativo y perfecto. Todas estas convicciones de Plotino fueron motivo de que la belleza y el arte se convirtieran en un punto central de su filosofía y de que constituyesen en fin un elemento esencial de su sistema filosófico.

6. *Grandeza y estabilidad de la estética de Plotino.* No obstante la gran uniformidad de la estética de Plotino, hay que separarla en dos partes. Por un lado su concepción metafísica, vertiginosa, abstracta, trascendente y emanante, en la cual fueron incluidas la belleza y el arte. Por otro lado, las ideas formuladas desde las posiciones de su metafísica, que perduran independientemente de ella. La concepción de la belleza en tanto que calidad esencial y no simple relación de las partes, el elemento intelectual en la belleza sensorial, la belleza como objeto del arte y su carácter imaginativo, así como la doctrina de los efectos directos del arte en los sentimientos [23], son ideas de máxima importancia para la estética.

Los conceptos metafísicos de Plotino pueden provocar, y en ocasiones han pro-

vocado, una evaluación negativa. El filósofo escribió: «Quien mira la belleza corporal no debería perderse en ella, sino saber que no es nada más que una imagen, una huella, una sombra, y debería huir de aquello que esta belleza refleja». Empleando sus propias palabras, podríamos decir que su estética fue una estética de la huída. ¿Una huida de qué? De esta única belleza que conocemos directamente, la cual para Plotino no era más que una sombra. ¿Una huída hacia qué? Los adversarios de Plotino y de su estética metafísica afirman que hacia la ficción. Algún historiador llegó a decir que Plotino no hizo otra cosa que crear un duplicado de la belleza existente y transferirlo al otro mundo, interesándose sólo por él. En cambio los historiadores que se muestran benévolos e interesados por Plotino subrayan que su intento de incluir la belleza en un sistema metafísico fue tarea de gran envergadura, siendo el único empeño de este tipo en la historia.

Las doctrinas filosóficas hay que evaluarlas conforme a sus frutos y lo cierto es que de la filosofía de Plotino surgieron la definición de la belleza, la revelación del elemento intelectual que se halla en ésta y el reconocimiento de la relación existente entre el arte y la belleza, todo lo cual, junto a otros resultados más controvertibles, supone algunos logros de indiscutible valor.

7. *Un programa para el arte.* Una de las consecuencias prácticas de la estética de Plotino fue la elaboración de un programa para el arte, fundamentalmente distinto de los realizados hasta entonces. Plotino llegó a establecerlo con todo detalle para el caso de la pintura, que era el arte más apropiado para su reforma, cuyos puntos esenciales exponemos ahora:

a) Evitar todo lo que sea consecuencia de las imperfecciones de la vista, es decir, la disminución de las formas y de la intensidad del color que son consecuencia de mirar los objetos desde lejos, así como las deformaciones de la perspectiva y los cambios observados en el aspecto de las cosas, producidos por la iluminación y a causa de las sombras. Hay pues que representar las cosas tal y como aparentan al ser vistas de cerca, representándolas todas en primer plano, bajo la misma luz, en colores naturales y con todos sus detalles.

b) Conforme a la teoría de Plotino, la materia es una masa oscura, mientras que el espíritu es la luz. Por tanto, la pintura debería prescindir de las profundidades y las sombras y presentar únicamente la superficie luminosa de las cosas, para salir de este modo fuera de la materia y alcanzar el espíritu. Así dijo a éste respecto: «Es necesario, pues, que el objeto mismo esté presente y cerca, para que se conozca cuán grande es» [24]. La profundidad es materia, y por eso es oscura. La luz que la ilumina es en cambio la forma, y así la mente puede percibirla.

En principio, todo esto coincidía con el programa platónico, pero más radical y desarrollado, con mucho más detalle.

En su época surgió realmente un pintura que derivaba de esta estética, según lo testimonian las excavaciones realizadas en Dura-Europos. Y fue ésta una pintura que:

a) Al representar un objeto trataba de prescindir del espectador y de sus eventuales impresiones, para que el objeto revelase únicamente sus rasgos propios y fijos. Así que cada objeto era representado en su tamaño, su color y su forma naturales, con iluminación uniforme y completa, sin sombras, puesto en un solo plano y sin ninguna perspectiva.

b) Una figura representada de este modo no tenía ningún contacto con cuanto la rodeaba, y ni siquiera tocaba el suelo, pareciendo que se hallaba suspendida en el aire.

c) En cambio, era representada con todos sus pormenores, y cada detalle era visto tal y como se percibe al concentrar la atención tan sólo en él.

d) El empleo de un solo plano trajo como consecuencia la desaparición de la

plasticidad. Los cuerpos perdían así tanto su masa como su peso, y aunque esta pintura representaba los cuerpos reales, no reproducía en realidad ni la composición ni el carácter de nuestro mundo real, logrando por el contrario que dicho mundo pareciese la transparencia de otro espiritual.

e) En esta pintura, algo más tarde, las formas reales fueron sustituídas por formas esquemáticas y las formas orgánicas por formas geométricas. El artista se esforzaba así en reflejar la realidad lo más fielmente posible y en todos sus detalles, pero de hecho la transformaba, introduciendo en ella en consecuencia un ritmo y orden distintos. Siguiendo los preceptos de Plotino, aquellos artistas intentaron traspasar los fenómenos materiales para que —al decir del filósofo— se realizase «la contemplación interior y la comunión no con la estatua ni con la imagen, sino con la divinidad misma»; «esto quizá no sea una contemplación sino otra manera de ver, un éxtasis» [25].

Este arte, que tanto reflejaba las ideas de Plotino, no fue sin embargo sostenido por las actividades de sus discípulos, que apoyaban nuevamente un arte tradicional y clásico, viendo en ello una medida para consolidar el paganismo en el que tanto interés tenían. Los cristianos, en cambio, desarrollaron un arte muy cercano a Plotino, si bien fueron hostiles hacia su propia persona. Y aunque su arte fue un equivalente de sus ideas metafísico-estéticas, los cristianos no trataron de justificarlo, dándose el caso de un gran paralelismo entre teoría estética y práctica artística, aunque la teoría no ejerciera influencia alguna sobre la práctica, ni la práctica sobre la teoría.

La teoría del arte formulada por Plotino, en especial su teoría de la pintura, se mantuvo vigente durante siglos, y llegó a ser un componente definitivo de la estética medieval, siendo asumida ya por los primeros Padres de la Iglesia. El intermediario principal entre Plotino y el Medioevo fue un escritor anónimo del siglo V, llamado Pseudo-Dionisio.

El arte creado por los primeros cristianos, como negación del arte clásico y puramente representativo, se correspondía fielmente a la teoría de Plotino, llegando a convertirse en la corriente principal en el terreno del arte durante varios siglos. En particular, el arte bizantino fue una clara realización del programa de Plotino, pero también el arte occidental vino a desarrollarse sobre bases análogas.

En su estética —más claramente que en otros campos— Plotino estaba ya a caballo entre dos épocas, la antigua, en la que nació, y la Edad Media, sobre la cual influyó. No es para ello fácil catalogarle en una época u otra, pues al incluirle en la Edad Media se le separa de sus raíces, y al incluirlo en la antigüedad se le separa de sus frutos. Su pensamiento es cierto que surgió del de Platón, mas lo mismo podríamos afirmar acerca de Pseudo-Dionisio, y en definitiva, de toda la corriente neoplatónica en la estética escolástica.

R. TEXTOS DE PLOTINO

PLOTINO I 6, 1

1. Τὸ καλόν ἐστι μὲν ὄψει πλεῖστον, ἐστι δ' ἐν ἀκοαῖς κατά τε λόγων συνθέσεις καὶ ἐν μουσικῇ ἁπάσῃ· καὶ γὰρ μέλη καὶ ῥυθμοί εἰσι καλοί· ἔστι δὲ καὶ

CLASES DE BELLEZA Y SU FUENTE

1. La belleza se dirige principalmente a la vista, pero la hay también en la audición, conforme a las combinaciones de palabras y en toda clase de música; pues también las

πρόοιοῦσι πρὸς τὸ ἄνω ἀπὸ τῆς αἰσθήσεως καὶ ἐπιτηδεύματα καλὰ καὶ πράξεις καὶ ἕξεις καὶ ἐπιστῆμαί τε καὶ τὸ τῶν ἀρετῶν κάλλος. Εἰ δέ τι καὶ πρὸ τούτων, αὐτὸ δείξει. Τί οὖν δὴ τὸ πεποιηκὸς καὶ τὰ σώματα καλὰ φαντάζεσθαι καὶ τὴν ἀκοὴν ἐπινεύειν ταῖς φωναῖς, ὡς καλαί; Καὶ ὅσα ἐφεξῆς ψυχῆς ἔχεται, πῶς ποτε πάντα καλά; Καὶ ἆρά γε ἑνὶ καὶ τῷ αὐτῷ καλὰ τὰ πάντα, ἢ ἄλλο μὲν ἐν σώματι τὸ κάλλος, ἄλλο δὲ ἐν ἄλλῳ; Καὶ τίνα ποτὲ ταῦτα ἢ τοῦτο; Τὰ μὲν γὰρ οὐ παρ' αὐτῶν τῶν ὑποκειμένων καλά, οἷον τὰ σώματα, ἀλλὰ μεθέξει, τὰ δὲ κάλλη αὐτά, ὥσπερ ἀρετῆς ἡ φύσις. Σώματα μὲν γὰρ τὰ αὐτὰ ὁτὲ μὲν καλά, ὁτὲ δὲ οὐ καλὰ φαίνεται, ὡς ἄλλου ὄντος τοῦ σώματα εἶναι, ἄλλου δὲ τοῦ καλά.

melodías y los ritmos son bellos, y hay también para quienes, abandonando la percepción sensible, se elevan a lo alto costumbres, acciones y hábitos bellos y la belleza de las virtudes. Y si hay alguna anterior a ésas, el mismo argumento lo mostrará. ¿Qué es, pues, lo que hace que los cuerpos aparezcan bellos y que el oído asienta a los sonidos, conviniendo que son bellos? Y cuantas cosas dependen directamente del alma ¿cómo, pues, son todas bellas? Y todas las cosas bellas ¿lo son acaso por una sola y misma belleza o es una la que hay en un cuerpo y otra la que existe en otra cosa? Y ¿cuáles son esas o esa belleza? Pues unas cosas son bellas no por sus fundamentos, como los cuerpos, sino por participación, pero otras son bellezas ellas mismas, como la naturaleza de la virtud. En efecto, los mismos cuerpos se muestran unas veces bellos y otras no, como si fuera una cosa ser cuerpos y otra ser bellos.

Τί οὖν ἐστι τοῦτο τὸ παρὸν τοῖς σώμασι; Πρῶτον γὰρ περὶ τούτου σκεπτέον. Τί οὖν ἐστιν, ὃ κινεῖ τὰς ὄψεις τῶν θεωμένων καὶ ἐπιστρέφει πρὸς αὑτὸ καὶ ἕλκει καὶ εὐφραίνεσθαι τῇ θέᾳ ποιεῖ; Τοῦτο γὰρ εὑρόντες τάχ' ἂν ἐπιβάθρᾳ αὐτῷ χρώμενοι καὶ τὰ ἄλλα θεασαίμεθα. Λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἰπεῖν, ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον τὸ τε τῆς εὐχροίας προστεθὲν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ καὶ ἔστιν — αὐτοῖς καὶ ὅλως τοῖς ἄλλοις πᾶσι τὸ καλοῖς εἶναι τὸ συμμέτροις καὶ μεμετρημένοις ὑπάρχειν· οἷς ἁπλοῦν οὐδέν, μόνον δὲ τὸ σύνθετον ἐξ ἀνάγκης καλὸν ὑπάρξει· τό τε ὅλον ἔσται καλὸν αὐτοῖς, τὰ δὲ μέρη ἕκαστα οὐχ ἕξει παρ' ἑαυτῶν τὸ καλὰ εἶναι, πρὸς δὲ τὸ ὅλον συντελοῦντα, ἵνα καλὸν ᾖ· καίτοι δεῖ εἴπερ τὸ ὅλον, καὶ τὰ μέρη καλὰ εἶναι· οὐ γὰρ δὴ ἐξ αἰσχρῶν, ἀλλὰ πάντα κατειληφέναι τὸ κάλλος.

Así pues, ¿qué es esa belleza que está presente en los cuerpos? Eso es, en efecto, lo que primeramente se debe examinar. ¿Qué es, pues, lo que mueve las miradas de los espectadores, las vuelve hacia sí, las arrastra y hace que disfruten con la contemplación? Pues habiendo descubierto eso, quizá utilizándolo como un escalón podamos contemplar las demás bellezas. En efecto, aseguran todos, por así decir, que la proporción de unas partes con otras y con el conjunto y el buen color, añadido a ellas, es la que hace y es la belleza visible —y que para las cosas visibles y para todas las demás en general el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas. Nada que sea simple será bello, sino por fuerza sólo lo compuesto; y el conjunto será bello, pero cada parte no podrá ser bella en sí misma, sino que contribuirá al conjunto para que sea bello; sin embargo, es preciso que, si lo es el conjunto, también las partes sean bellas, pues la belleza no consta de partes feas, sino que ocupa todas.

PLOTINO VI 7, 22

2. Διὸ καὶ ἐνταῦθα φατέον μᾶλλον τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ τῇ συμμετρίᾳ ἐπιλαμ-

LA PROPORCIÓN Y EL RESPLANDOR

2. Por lo cual debe decirse aquí que la belleza es más el resplandor que se trasluce

πόμενον ἢ τὴν συμμετρίαν εἶναι καὶ τοῦτο εἶναι τὸ ἐράσμιον. ... τῶν ἀγαλμάτων δὲ τὰ ζωτικώτερα καλλίω κἂν συμμετρότερα τὰ ἕτερα ᾖ· καὶ αἰσχίων ζῶν καλλίων τοῦ ἐν ἀγάλματι καλοῦ; ἢ ὅτι τοδὶ ἐφετὸν μᾶλλον· τοῦτο δ' ὅτι ψυχὴν ἔχει· τοῦτο δ' ὅτι ἀγαθοειδέστερον.

de la proporción que la proporción misma, y que ese resplandor es lo amable... De las estatuas, son más bellas las más llenas de vida, aunque haya otras que estén más proporcionadas, y ¿no es un hombre feo, pero vivo, más bello que la estatua de un hombre bello? Sí, porque es más deseable, y lo es porque tiene alma, y porque se parece al bien.

PLOTINO I 6, 6

3. καὶ δὴ καὶ τὰ σώματα, ὅσα οὕτω λέγεται, ψυχὴ ἤδη ποιεῖ· ἅτε γὰρ θεῖον οὖσα καὶ οἷον μοῖρα τοῦ καλοῦ, ὧν ἂν ἐφάψεται καὶ κρατῇ, καλὰ ταῦτα, ὡς δυνατὸν αὐτοῖς μεταλαβεῖν, ποιεῖ.

EL ALMA HACE BELLOS LOS CUERPOS

3. E incluso los cuerpos, cuantos son llamados bellos, es ya el alma la que los hace así; pues como el alma es algo divino y una especie de parte de la belleza, hace que sea bello lo que toca y domina, en la medida en que le es posible recibir una parte de belleza.

PLOTINO VI 3, 16

4. τὸ καλὸν τὸ ἐν σώματι ἀσώματον· ἀλλ' ἀπέδομεν αὐτὸ αἰσθητὸν ὂν τοῖς περὶ σῶμα καὶ σώματος.

4. La belleza que existe en el cuerpo es incorpórea, pero como es perceptible por los sentidos, la atribuimos a las cosas del cuerpo y subordinadas a él.

PLOTINO I 6, 2

5. τί δῆτά ἐστι τὸ ἐν τοῖς σώμασι καλὸν πρῶτον· ἔστι μὲν γάρ τι καὶ ἐπιβολῇ τῇ πρώτῃ αἰσθητὸν γινόμενον καὶ ἡ ψυχὴ ὥσπερ συνεῖσα λέγει καὶ ἐπιγνοῦσα ἀποδέχεται καὶ οἷον συναρμόττεται. πρὸς δὲ τὸ αἰσχρὸν προσβαλοῦσα ἀνίλλεται καὶ ἀρνεῖται καὶ ἀνανεύει ἀπ' αὐτοῦ οὐ συμφωνοῦσα καὶ ἀλλοτριουμένη. ... τίς οὖν ὁμοιότης τοῖς τῇδε πρὸς τὰ ἐκεῖ καλά; ... πῶς δὲ καλὰ κἀκεῖνα καὶ ταῦτα; μετοχῇ εἴδους φαμὲν ταῦτα.

LA IDEA HACE BELLOS LOS CUERPOS

5. En primer lugar, digamos qué es la belleza que existe en los cuerpos; pues es algo que se hace perceptible por los sentidos a la primera mirada y el alma se expresa como comprendiéndola y, tras reconocerla, la admite y se ajusta a ella; pero si se aplica a lo feo se repliega, reniega, lo rechaza, porque no concuerda con ello y se siente extraña a ello... Así pues, ¿qué parecido tienen las cosas de aquí con las bellas de allá...? Y ¿por qué son bellas las de allá y éstas? Afirmamos que por participación de una idea.

PLOTINO I 6, 2

6. ⟨εἶδος⟩ ὅταν δὲ ἕν τι καὶ ὁμοιομερὴς καταλάβῃ εἰς ὅλον δίδωσιν τὸ αὐτὸ οἷον ⟨εἰ⟩ ὁτὲ μὲν πάσῃ οἰκίᾳ μετὰ τῶν μερῶν, ὅτε δὲ ἑνὶ λίθῳ διδοίη τις φύσις τὸ κάλλος, τῇ δὲ ἡ τέχνη.

6. Y cuando se apodera la idea de algo uno y homogéneo, da lo mismo al todo, como si unas veces el arte diera la belleza a una casa entera junto con sus partes y otras una naturaleza particular a una piedra.

PLOTINO I 6, 3

7. πῶς δὲ τὴν ἔξω οἰκίαν τῷ ἔνδον οἰκίας εἶδει ὁ οἰκοδομικὸς συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; ἢ ὅτι ἔστι τὸ ἔξω, εἰ χωρίσειας τοὺς λίθους, τὸ ἔνδον εἶδος.

LA FORMA INTERNA

7. ¿Y cómo el arquitecto, tras ajustar la casa por fuera a la forma de la casa por dentro, dice que es bella? Porque lo de fuera, si haces abstracción de las piedras, es la forma interior.

PLOTINO I 6, 2

8. Αἰσχρὸν δὲ καὶ τὸ μὴ κρατηθὲν ὑπὸ μορφῆς καὶ λόγου οὐκ ἀνασχομένης τῆς ὕλης τὸ πάντῃ κατὰ τὸ εἶδος μορφοῦσθαι.

LA FEALDAD

8. Y es feo también lo que no ha sido dominado por la forma y la razón, porque la materia no permitió ser conformada del todo por la idea.

PLOTINO I 6, 9

9. τὸ γὰρ ὁρῶν πρὸς τὸ ὁρώμενον συγγενὲς καὶ ὅμοιον ποιησάμενον δεῖ ἐπιβάλλειν τῇ θέᾳ. οὐ γὰρ ἂν πώποτε εἶδεν ὀφθαλμὸς ἥλιον ἡλιοειδὴς μὴ γεγενημένος, οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν ἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη. γενέσθω δὴ πρῶτον θεοειδὴς πᾶς καὶ καλὸς πᾶς, εἰ μέλλει θεάσασθαι θεόν τε καὶ καλόν.

SÓLO UN ALMA BELLA VE LA BELLEZA

9. Pues lo que ve debe aplicarse a la contemplación después de haberse hecho afín y semejante a lo que es visto. Pues ningún ojo hubiera visto nunca el sol si no se hubiera hecho semejante al sol, y ningún alma podría ver la belleza, sin haberse hecho bella. Hágase, entonces, primero todo deiforme y todo bello, si tiene la intención de contemplar a dios y a la belleza.

PLOTINO IV 3, 10

10. τέχνη γὰρ ὑστέρα αὐτῆς καὶ μιμεῖται ἀμυδρὰ καὶ ἀσθενῆ ποιοῦσα μιμήματα, παίγνια ἄττα καὶ οὐ πολλοῦ ἄξια, μηχαναῖς πολλαῖς εἰς εἰδώλων φύσιν προσχρωμένη.

EL ARTE ES INFERIOR A LA NATURALEZA

10. Pues el arte es posterior a ella y la imita haciendo imitaciones oscuras y débiles, una especie de juguetes de poco valor, aun sirviéndose de muchos ingenios para la creación de imágenes.

PLOTINO IV 3, 11

11. Καὶ μοι δοκοῦσιν οἱ πάλαι σοφοί, ὅσοι ἐβουλήθησαν θεοὺς αὐτοῖς παρεῖναι ἱερὰ καὶ ἀγάλματα ποιησάμενοι, εἰς τὴν τοῦ παντὸς φύσιν ἀπιδόντες... προσπαθὲς δὲ τὸ ὁπωσοῦν μιμηθέν, ὥσπερ κάτοπτρον ἁρπάσαι εἰδός τι δυνάμενον.

EL ARTE ES UN REFLEJO DE LA IDEA

11. Y me parece que los sabios de antaño, cuantos quisieron tener presentes a los dioses fabricándoles templos y estatuas, contemplaron la naturaleza del todo... y lo imitado de cualquier modo es impresionable, como un espejo es capaz de aprehender una imagen.

PLOTINO V 8, 1

12. εἰ δέ τις τὰς τέχνας ἀτιμάζει, ὅτι μιμούμεναι τὴν φύσιν ποιοῦσι, πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα· ἔπειτα δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις· εἶτα καὶ ὅτι πολλὰ παρ' αὐτῶν ποιοῦσι. καὶ προστιθέασι γὰρ ὅτῳ τι ἐλλείπει, ὡς ἔχουσαι τὸ κάλλος.

LA IMITACIÓN EN EL ARTE

12. Y si alguien desprecia las artes porque obran imitando la naturaleza, en primer lugar hay que decirle que también las cosas naturales imitan otras cosas; en segundo lugar debemos saber que las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones de las que deriva la naturaleza; además, también que producen mucho por sí mismas; pues añaden cualquier cosa que falta, como poseedoras de la belleza.

PLOTINO VI 4, 10

13. εἰ τὴν παρὰ τοῦ ζωγράφου εἰκόνα λέγοι τις, οὐ τὸ ἀρχέτυπον φήσομεν τὴν εἰκόνα πεποιηκέναι, ἀλλὰ τὸν ζωγράφον.

LA CREACIÓN EN EL ARTE

13. Si se hablara de un retrato obra de un pintor, diremos que ha hecho el retrato no el modelo, sino el pintor.

PLOTINO V 8, 1

14. ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας ἀλλὰ λαβὼν οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.

14. Fidias hizo su Zeus sin mirar a nada sensible, sino imaginando cómo sería, si Zeus quisiera mostrársenos a través de los ojos.

PLOTINO V 8, 1

15. κειμένων τοίνυν ἀλλήλων ἐγγύς, ἔστω δέ, εἰ βούλει, λίθων ἐν ὄγκῳ, τοῦ μὲν ἀρρυθμίστου καὶ τέχνης ἀμοίρου, τοῦ δὲ ἤδη τέχνῃ κεκρατημένου εἰς ἄγαλμα θεοῦ ἢ καὶ τινος ἀνθρώπου, θεοῦ μὲν Χάριτος ἢ τινος Μούσης, ἀνθρώπου δὲ μή τινος, ἀλλ' ὃν ἐκ πάντων καλῶν πεποίηκεν ἡ τέχνη, φανείη μὲν ἂν ὁ ὑπὸ τῆς τέχνης γεγενημένος εἰς εἶδους κάλλος καλός οὐ παρὰ τὸ εἶναι λίθος — ἦν γὰρ ἂν καὶ ὁ ἕτερος ὁμοίως καλὸς — ἀλλὰ παρὰ τοῦ εἴδους, ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη. τοῦτο μὲν τοίνυν τὸ εἶδος οὐκ εἶχεν ἡ ὕλη, ἀλλ' ἦν ἐν τῷ ἐννοήσαντι καὶ πρὶν ἐλθεῖν εἰς τὸν λίθον· ἦν δ' ἐν τῷ δημιουργῷ οὐ καθ' ὅσον ὀφθαλμοὶ ἢ χεῖρες ἦσαν αὐτῷ, ἀλλ' ὅτι μετεῖχε τῆς τέχνης. ἦν ἄρα ἐν τῇ τέχνῃ τὸ κάλλος τοῦτο ἄμεινον πολλῷ· οὐ γὰρ

DOS BLOQUES DE PIEDRA

15. Pues bien, sean, si quieres, dos bloques de piedra que se encuentren cerca uno de otro; uno de ellos informe y sin participación de arte, y otro ya dominado por el arte, con vistas a ser la estatua de un dios o incluso de un hombre, de un dios que podría ser una Gracia o una Musa, y, si se trata de un hombre, no de un hombre cualquiera, sino el que el arte ha hecho empleando todas las cosas bellas. La piedra que ha llegado a la belleza de la forma por el arte, parecerá bella no por ser piedra —pues la otra sería también igualmente bella— sino por la forma que le ha introducido el arte. Ciertamente, esta forma no la tenía la materia, sino que estaba en quien la ideó incluso antes de que llegara a la piedra. Y estaba en el artista no por cuanto éste tenía ojos y manos, sino porque participaba del arte. Estaba, pues, en el arte esta

ἐκεῖνο ἦλθεν εἰς τὸν λίθον τὸ ἐν τῇ τέχνῃ, ἀλλ' ἐκεῖνο μὲν μένει, ἄλλο δὲ ἀπ' ἐκείνης ἔλαττον ἐκείνου· καὶ οὐδὲ τοῦτο ἔμεινε καθαρὸν ἐν αὐτῷ, οὐδὲ οἷον ἐβούλετο, ἀλλ' ὅσον εἶξεν ὁ λίθος τῇ τέχνῃ.

belleza superior con mucho; porque no llegó a la piedra aquella belleza que había en el arte, sino que es permanente, y otra inferior a aquella proviene de él. Y tampoco ésta permanecía pura en él ni como quería ser, sino en la medida en que la piedra cedió al arte.

PLOTINO V 7, 3

16. ὡς γὰρ ὁ τεχνίτης, κἂν ἀδιάφορα ποιῇ, δεῖ ὅμως τὸ ταὐτὸν διαφορᾷ λαμβάνειν λογικῇ, καθ' ἣν ἄλλο ποιήσει προσφέρων διάφορόν τι τῷ αὐτῷ.

LA IRREPETIBILIDAD DE UNA OBRA DE ARTE

16. Pues como el artesano, aunque produce objetos iguales, debe, sin embargo, aprehender lo mismo con pensamiento diferente, de acuerdo con el cual producirá otro objeto añadiéndole al mismo algún signo distintivo.

PLOTINO IV 3, 18

17. ὥσπερ καὶ ἐν ταῖς τέχναις λογισμὸς ἀποροῦσι τοῖς τεχνίταις, ὅταν δὲ μὴ χαλεπὸν ᾖ, κρατεῖ καὶ ἐργάζεται ἡ τέχνη.

EL ARTE Y EL RAZONAMIENTO

17. De igual modo también en las artes la reflexión llega a los artistas que están en duda, y cuando no hay dificultad, el arte es fuerte y produce.

PLOTINO V 9; 11, 1-6

18. τῶν δὴ τεχνῶν ὅσαι μιμητικαί, γραφικὴ μὲν καὶ ἀνδριαντοποιία, ὄρχησίς τε καὶ χειρονομία ἐνθαῦτά που τὴν σύστασιν λαβοῦσαι καὶ αἰσθητῷ προσχρώμεναι παραδείγματι καὶ μιμούμεναι εἴδη τε καὶ κινήσεις τάς τε συμμετρίας ἃς ὁρῶσι μετατιθεῖσαι, οὐκ ἂν εἰκότως ἐκεῖ ἀνάγοιντο, εἰ μὴ τῷ ἀνθρώπου λόγῳ.

LO TEMPORAL DEL ARTE

18. Cuantas artes son imitativas, la pintura y la escultura, la danza y la pantomima, por recibir su consistencia en este mundo al servirse de un modelo sensible, imitar formas y producir cambios en los movimientos y las simetrías que ven, no pueden, lógicamente, ser elevadas allí, a no ser por la razón del hombre.

PLOTINO II 9, 16

19. Τίς γὰρ ἂν μουσικὸς ἀνὴρ εἴη ὃς τὴν ἐν νοητῷ ἁρμονίαν ἰδὼν οὐ κινήσεται τῆς ἐν φθόγγοις αἰσθητοῖς ἀκούων; Ἢ τίς γεωμετρίας καὶ ἀριθμῶν ἔμπειρος, ὃς τὸ σύμμετρον καὶ ἀνάλογον καὶ τεταγμένον ἰδὼν δι' ὀμμάτων οὐχ ἡσθήσεται; εἴπερ οὐχ ὁμοίως τὰ αὐτὰ βλέπουσιν οὐδὲ ἐν ταῖς γραφαῖς οἱ δι' ὀμμάτων τὰ τῆς τέχνης βλέποντες, ἀλλ' ἐπιγιγνώσκοντες μίμημα ἐν τῷ αἰσθητῷ τοῦ ἐν νοήσει κειμένου οἷον θορυβοῦνται καὶ εἰς ἀνάμνησιν ἔρχονται τοῦ ἀληθοῦς· ἐξ οὗ δὴ πάθους καὶ κινοῦνται οἱ ἔρωτες.

LOS DOBLES EFECTOS DEL ARTE

19. Pues ¿qué músico podría haber que, habiendo visto la armonía del mundo inteligible, no se turbe al escuchar la de los sonidos sensibles? ¿O qué experto en geometría y en números que no se goce, habiendo visto a través de sus ojos lo simétrico, proporcionado y ordenado? Si ni siquiera en las pinturas ven lo mismo y de manera semejante los que ven a través de los ojos las obras de arte, sino que, reconociendo en la obra sensible imitaciones de lo que está situado en la inteligencia, ¡cómo se conturban y llegan a la reminiscencia de lo verdadero! De esta expe-

riencia precisamente surgen también los enamoramientos.

PLOTINO III 8, 7

20. καὶ ὁ γε κακὸς τεχνίτης ἔοικεν αἰσχρὰ εἴδη ποιοῦντι.

EL ARTE Y LA BELLEZA

20. Y el mal artista asemeja a quien produce formas feas.

PLOTINO IV 4, 31

21. τέχναι δὲ αἱ μὲν οἰκίαν ποιοῦσαι καὶ τὰ ἄλλα τεχνητὰ εἰς τοιοῦτον ἔληξαν· ἰατρικὴ δὲ καὶ γεωργία καὶ αἱ τοιαῦται ὑπήρετικαὶ καὶ βοήθειαν εἰς τὰ φύσει εἰσφερόμεναι, ὡς κατὰ φύσιν ἔχειν· ῥητορείαν δὲ καὶ μουσικὴν καὶ πᾶσαν ψυχαγωγίαν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὸ χεῖρον ἄγειν ἀλλοιούσας.

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES

21. Las artes que tienen como fin construir una casa y los demás oficios terminan en ese punto; la medicina, la agricultura y las artes semejantes son útiles y ayudan a las cosas de la naturaleza para que estén conforme a la naturaleza, y la retórica, la música y la seducción en general transforman al hombre y lo llevan hacia lo mejor o hacia lo peor.

PLOTINO V 9, 11

22. τῶν δὲ τεχνῶν ὅσαι μιμητικαί, γραφικὴ μὲν καὶ ἀνδριαντοποιία, ὄρχησις τε καὶ χειρονομία... καὶ μὴν καὶ μουσικὴ πᾶσα περὶ ἁρμονίαν ἔχουσα καὶ ῥυθμὸν τὰ νοήματα... ὅσαι δὲ ποιητικαὶ αἰσθητῶν τῶν κατὰ τέχνην, οἷον οἰκοδομικὴ καὶ τεκτονικὴ... γεωργία συλλαμβάνουσα αἰσθητῷ φυτῷ, ἰατρική τε τὴν ἐνταῦθα ὑγίειαν θεωροῦσα ἥ τε περὶ ἰσχὺν τὴν τῇδε καὶ εὐεξίαν ... ῥητορεία δὲ καὶ στρατηγία, οἰκονομία τε καὶ βασιλική, εἴ τινες αὐτῶν τὸ καλὸν κοινοῦσι ταῖς πράξεσιν ... γεωμετρία δὲ τῶν νοητῶν οὖσα.

22. Cuantas artes son imitativas, la pintura y la escultura, la danza y la pantomima... y además la música en general, que ocupa sus pensamientos en la armonía y el ritmo... y cuantas son productoras de objetos sensibles de acuerdo con el arte, como la arquitectura o la carpintería... la agricultura, que contribuye a la vegetación sensible, y la medicina, que mira por la salud de este mundo y se ocupa de la fuerza y el bienestar aquí... y la retórica y la estrategia, el gobierno de la casa y el arte de reinar, si algunas de ellas comunican la belleza a sus acciones... y la geometría, que trata de asuntos intelectuales.

PLOTINO I 6, 4

23. ὥσπερ δὲ ἐπὶ τῶν τῆς αἰσθήσεως καλῶν οὐκ ἦν περὶ αὐτῶν λέγειν τοῖς μήτε ἑωρακόσι μήθ' ὡς καλῶν ἀντειλημένοις, οἷον εἴ τινες ἐξ ἀρχῆς τυφλοὶ γεγονότες, τὸν αὐτὸν τρόπον οὐδὲ περὶ κάλλους ἐπιτηδευμάτων εἰ μὴ τοῖς ἀποδεξαμένοις τὸ τῶν ἐπιτηδευμάτων καὶ ἐπιστημῶν καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων κάλλος, οὐδὲ περὶ ἀρετῆς φέγγους

LA EXPERIENCIA DE LO BELLO

23. Y, como en el caso de las bellezas sensibles, no podrían hablar acerca de ellas quienes ni las han visto ni las han captado como bellas —por ejemplo, los que han nacido ciegos—, del mismo modo tampoco podrían hablar acerca de la belleza de las ocupaciones, de las ciencias y de las demás cosas semejantes, ni tampoco acerca del esplendor de la virtud quienes ni siquiera se han ima-

τοῖς μηδὲ φαντασθεῖσιν, ὡς καλὸν τὸ τῆς δικαιοσύνης καὶ σωφροσύνης πρόσωπον, καὶ οὔτε ἕσπερος οὔτε ἑῷος οὕτω καλά. ἀλλὰ δεῖ ἰδόντας μὲν εἶναι, ᾧ ψυχὴ τὰ τοιαῦτα βλέπει, ἰδόντας δὲ ἡσθῆναι καὶ ἔκπληξιν λαβεῖν καὶ πτοηθῆναι πολλῷ μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς πρόσθεν ἅτε ἀληθινῶν ἤδη ἐφαπτομένους· ταῦτα γὰρ δεῖ τὰ πάθη γενέσθαι περὶ τό ὅ τι ἂν ᾖ καλόν, θάμβος καὶ ἔκπληξιν ἡδεῖαν καὶ πόθον καὶ ἔρωτα καὶ πτόησιν μεθ' ἡδονῆς.

ginado cuán bello es el rostro de la justicia y la templanza —y ni la estrella de la tarde ni la de la mañana son tan bellas—. Pero es necesario estar viendo tales cosas con lo que el alma las mira, y, viéndolas, gozarse, recibir un impacto, una turbación mayor que en las ocasiones anteriores, como habiendo alcanzado ya la verdad. Porque es necesario que se produzcan estas emociones ante cualquier objeto que sea bello: estupor, impacto agradable, añoranza, amor y turbación con placer.

PLOTINO II 8, 1

24. παρεῖναι οὖν δεῖ αὐτό καὶ πλησίον εἶναι, ἵνα γνωσθῇ ὅσον·... Ἐν ἀμφοτέροις κοινὸν τὸ ἧττον ὅ ἐστι· χρῶμα μὲν οὖν τὸ ἧττον ἀμυδρόν, μέγεθος δὲ τό ἧττον σμικρόν, καὶ ἑπόμενον τῷ χρώματι τὸ μέγεθος ἀνά λόγον ἐλάττωται.

RECOMENDACIONES PARA LOS PINTORES

24. Es necesario, pues, que el objeto mismo esté presente y cerca, para que se conozca cuán grande es... En ambos es común la disminución en entidad: así pues, el color disminuido es poco claro, y la magnitud disminuida es pequeña, y, siguiendo al color, la magnitud se reduce proporcionalmente.

PLOTINO VI 9, 11

25. τὸ ἔνδον θέαμα καὶ τὴν ἐκεῖ συνουσίαν πρὸς οὐκ ἄγαλμα οὐδ' εἰκόνα, ἀλλ' αὐτό· ... τὸ δὲ ἴσως ἦν οὐ θέαμα, ἀλλά ἄλλος τρόπος τοῦ ἰδεῖν, ἔκστασις.

LA CONTEMPLACIÓN

25. La contemplación interior y la comunión no con la estatua ni con la imagen, sino con la divinidad misma... y esto quizá no sea una contemplación, sino otra manera de ver, un éxtasis.

PLOTINO V 1, 6

δεῖ τοίνυν θεατὴν ἐκείνου ἐν τῷ εἴσω οἷον νεῷ ἐφ' ἑαυτοῦ ὄντος, μένοντος ἡσύχου ἐπέκεινα ἁπάντων, τὰ οἷον πρὸς τὰ ἔξω ἤδη ἀγάλματα ἑστῶτα ... θεᾶσθαι.

Pues bien, es necesario que el que contemple aquello que es en sí mismo como en el interior de un templo, que permanece inmóvil más allá de todas las cosas, contemple además las imágenes estables que se vuelven hacia fuera.

13. EVALUACIÓN DE LA ESTÉTICA ANTIGUA

1. Períodos de florecimiento y de estancamiento. El ritmo de desarrollo de la estética antigua durante los casi mil años de su historia fue muy desigual. Hubo períodos de intensidad y florecimiento, abundantes en descubrimientos e ideas nuevas, y hubo también tiempos de estancamiento que sólo repetían las ideas anteriores.

A) El primer período de intensificación del pensamiento estético comenzó en Atenas, en el siglo V a. C., con los pitagóricos y los sofistas, con Sócrates y Platón. Fue ésta una época que realizó grandes obras: estableció los conceptos fundamentales de la estética y fundó los cimientos de su futuro desarrollo. Dicho desarrollo, iniciado en el siglo V, abarcó el siglo IV y los principios del III. En el siglo IV surgió ya la teoría del arte de Aristóteles y a caballo entre los siglos IV y III aparecieron las primeras teorías del helenismo, la musicología de Teofrasto y Aristóxeno y la poética de Neoptólemo.

B) El III y el II siglo reflejaron generalmente el pensamiento de los precedentes sin añadir nada de importancia, y fue tan sólo en el siglo I —y también en Atenas— cuando se produjo una segunda intensificación de las investigaciones, naciendo nuevas ideas concernientes a la estética en general, así como a la teoría de las artes particulares. En sus centros principales, tanto en la escuela estoica, dirigida por Panecio y Posidonio, como en la Academia, encabezada por Filón y Antíoco, las nuevas doctrinas se fundieron con la tendencia al eclectismo. En las escuelas atenienses, que siguieron manteniendo un nivel elevado, estudiaron numerosos griegos y romanos, y a partir de entonces, durante los siglos consecutivos, la estética fue cultivada, con bastante éxito, por muchos escritores griegos y romanos. En Grecia se dedicaron a esta disciplina Filodemo, Pseudo-Longino, Hermógenes, y Dión, y en Roma estudiaron sus problemas Cicerón, Quintiliano, Vitruvio, Plinio y Séneca.

C) Hacia el siglo III d. C., es decir al final de la antigüedad, se produjo una nueva intensificación de la creación estética, que en esta época pasó de la anterior especialización a aspiraciones metafísicas, del realismo científico al espiritualismo religioso, y de los compromisos eclécticos a la estética extremada de Plotino. El desarrollo de la estética antigua vino a dar en concepciones metafísicas y religiosas. No obstante, sería injusto suponer que todo su desarrollo estuvo siempre encaminado hacia tal fin, el cual fue simplemente consecuencia de las tendencias manifestadas en la fase final del pensamiento antiguo. La estética antigua concluye verdaderamente con Plotino, pero no se puede decir que éste fuera el cumplimiento de un proyecto desarrollado a largo plazo, pues en el transcurso de cinco siglos, desde Platón y Aristóteles hasta Plotino, no se produjo nunca, justamente, un sistema así, sino sólo investigaciones y observaciones especializadas.

2. *La diversidad de la estética antigua.* Los conceptos de la época clásica acerca de la belleza y del arte pueden parecer monolíticos en comparación con los conceptos estéticos de otros países y otras épocas. Fue la suya una doctrina clásica: concreta, orgánica, modelada sobre el mundo real y visible, sin abstracciones, esquemas, símbolos ni trascendencias, todo lo cual, en otras ocasiones, vino a predominar en la interpretación del arte y de la belleza. Sin embargo, a pesar de esta uniformidad de principios, la doctrina de los antiguos ofrecía una variedad considerable.

A) Lo anterior se debe a que su doctrina tenía tantas formas propias como formas asumidas. En sus principios, la cultura griega estaba vinculada con la más antigua cultura oriental, lejana del clasicismo. Diodoro de Sicilia nos habla de los primitivos escultores que aún concebían su arte como los egipcios, como κατασκευή, es decir, creación de una obra compuesta por partes, conforme a reglas definidas. Más tarde, los griegos crearon su propio concepto clásico del arte, conservándose en parte los conceptos asumidos a partir de otros pueblos, razón por la cual hoy podemos hablar de una dualidad de su doctrina.

B) Formas expresivas y formas contemplativas. Esta dualidad, advertida por Nietzsche, fue interpretada como una doble actitud de los griegos frente al arte, mientras que para ellos fue, sobre todo, una dualidad de las artes mismas. Los griegos distinguían dos clases de arte: las expresivas, como la música, y las contempla-

tivas, como la escultura. La diferencia entre ellas consistía en no encontrarse hasta entonces un concepto común que pudiera abarcarlas de manera conjunta. Tan sólo con el tiempo llegaron los griegos a la conclusión de que cada arte podía servir tanto a la expresión como a la contemplación, y de que cada uno de ellos —empleando la terminología de Nietzsche— puede ser tanto dionisíaco como apolíneo.

C) Formas dóricas y jónicas. Al denominar de este modo dos formas distintas de su arte, los griegos intentaban asociarlas con dos tribus, con dos culturas regionales diferentes. Las diferencias entre formas dóricas y jónicas son conocidas principalmente por la arquitectura, donde formaban dos órdenes y dos proporciones, una más pesada y otra más ligera. Mas la misma dualidad se daba en todo el arte y cultura griegas. En la corriente dórica predominaban las tendencias objetivas de su estética, y en la jónica en cambio las subjetivas. En los círculos dóricos nació la idea de que el criterio del buen arte reside en la medida, mientras que para los jonios estribaba en el placer experimentado en definitiva por el espectador. En la primera de dichas formaciones se observaron mucho más tiempo los cánones que la regían, y en cambio en la segunda surgieron más temprano las corrientes impresionistas. La primera de estas tendencias se atenía a la *symmetria*, y la segunda, por el contrario, observaba la euritmia. La primera abrigaba claras tendencias al absolutismo y racionalismo, mientras que la segunda predicaba el relativismo y el empirismo. Originalmente, se trataba de los distintos gustos y tendencias de dos tribus, pero éstos más tarde, se traspasaron a la cultura general de los griegos, y continuaron coexistiendo como dos variantes, como dos corrientes simultáneas que polarizaron su cultura, su arte y en fin su estética.

D) Formas helenas y formas helenísticas. Esta es una dualidad de carácter cronológico, dualidad que separa las primeras y posteriores actitudes de los griegos frente a la belleza y frente al arte. El arte y la estética helenos fueron clásicos en el sentido más estricto de la palabra, mientras que los helenísticos constituían un alejamiento parcial del clasicismo, o bien hacia el barroco, o bien hacia el romanticismo; es decir, o bien hacia una mayor riqueza y dinamismo, o bien hacia la religiosidad, sentimentalismo y transcendencia. En estas direcciones se encaminó la estética helenística, aunque no se libró de inmediato del clasicismo helénico, lo que motivó que en la antigüedad tardía ambas formas, helénica y helenística coexistieran paralelamente.

3. *Las verdades reconocidas.* Entre los conceptos estéticos formados en la antigüedad, había unos que consiguieron un reconocimiento universal y duradero como, por ejemplo, la tesis de que la belleza depende de la relación entre las partes. Había también otros que causaban interminables disputas como, por ejemplo, el problema del valor del arte. Y había a su vez doctrinas que estaban sujetas a continuas revisiones, como el problema de la autonomía del arte, junto a ciertos problemas, como el análisis de la experiencia estética, que no interesaban a los antiguos y en los que nunca profundizaron.

Como ya mencionamos, la tesis universalmente aceptada hasta Plotino era aquella enunciación que sostenía que sobre la belleza decide la relación entre las partes. Y aún había otras, según las cuales, deciden sobre la belleza el número y la medida. O las que sostenían que la belleza es una propiedad objetiva de las cosas, y no una proyección de experiencias subjetivas, y que su rasgo esencial es la unidad; o que lo bello está inseparablemente vinculado con el bien y con la verdad, que un conjunto perfecto está formado tanto de elementos afines como de elementos opuestos, que hay más belleza en la naturaleza que en las artes, y en fin que la belleza intelectual es superior a la sensorial. Igualmente, en la teoría del arte, también había numerosas doctrinas que contaban con una aprobación general, como la de que todas las artes

1 el conocimiento, que ningún arte es puramente artesano, que todas las n capacidades y actividades intelectuales, que todas también están sujetas a leyes generales, y que las obras de artes como la pintura o la música dependen del mundo real, mas pertenecen al mundo de la ficción.

4. *Las grandes discusiones.* Mientras que para algunos problemas estéticos los antiguos aceptaron únicas soluciones sin admitir ninguna alternativa, para otros en cambio dieron soluciones diferentes y los juicios fueron contrapuestos. No se trataba de un paso de una solución a otra, sino más bien de una oscilación entre diversas tesis. Esto ocurrió respecto a la postura de la estética antigua frente a la ficción y a la verdad, frente a la creación y la imitación, frente a la belleza y la conveniencia, y en fin frente a la finalidad del arte.

A) Ficción y verdad. Los griegos basaban su estética en dos axiomas que fácilmente podían resultar contradictorios. Por un lado estaban convencidos de que la verdad, al ser un requisito inevitable en toda actividad humana, debe caracterizar también las artes; y, por otro, veían el rasgo esencial de las artes imitativas en el hecho de que éstas se sirven de ficciones, que no crean cosas reales sino sólo sus imágenes, es decir, no la verdad sino sólo una ilusión. Para Gorgias, en esto justamente residía la grandeza de estas artes que, a pesar de que no son más que ficciones, producen unos efectos poderosos. En cambio Platón creía que el solo hecho de servirse de ficciones es un acto de traición a la verdad, y lo trataba como si fuera una deshonra para el arte.

Hubo períodos y escuelas en los cuales la tensión entre verdad y ficción disminuía, lo que puede explicarse por el específico entendimiento de la verdad por parte de los antiguos. Para ellos, la verdad no significa una fiel repetición de los hechos, sino más bien la captación de su esencia y cualidades universales. Y si no todos, por lo menos algunos creían que el arte puede ser verdadero, aunque se base en ficciones. Así para Aristóteles, hasta la poesía era más verdadera que la historia, ya que ésta describe caracteres individuales de los hombres mientras que la poesía, en sus personajes ficticios, los amplía y generaliza.

B) Imitación y creación. A juicio de los antiguos, la mente humana es pasiva, de lo cual derivaba su opinión estética de que el artista toma el contenido y la forma de sus obras del mundo externo y no del interior de sí mismo. Empero no hablaron mucho de ello, así como no se habla mucho de lo evidente. Al escribir sobre el arte, subrayan sus cualidades menos obvias, como, por ejemplo, su capacidad de crear ficciones o de dar expresión al alma. Pero para la mayoría de los griegos de la época clásica, las artes imitativas tenían la función de imitar la realidad y de expresar estados de ánimo. La primera de ellas era una función representativa, mientras que la segunda era creativa. Fue tan sólo Platón quien atribuyó a la poesía y a la pintura únicamente la función de imitar, pero Aristóteles se distanció bien pronto de esta postura, pues para el Estagirita, la «imitación» no fue la única finalidad de las artes ni tampoco una actividad meramente representativa.

En la época del helenismo, el concepto de imitación y el término «mimesis», tan fundamentales para la estética clásica, empezaron a caer en desuso. El factor representativo dejó de parecer tan importante, y empezó a cobrar significación el hecho de que el arte es un reflejo de las ideas, una expresión del alma y un producto de la fantasía. Así para Platón y para Aristóteles, la *mimesis* definía artes tales como la pintura o la escultura en tanto que su calidad más esencial, mientras que, para los escritores helenísticos, su rasgo más importante era la «imaginación» (por ejemplo, en Filóstrato), o la «pasión» o «la gracia espontánea» (por ejemplo en Dionisio de Halicarnaso).

Nadie en la antigüedad dudaba de que la representación de la realidad fuera un

factor indispensable en el arte y que constituyera su *conditio sine qua non.* Pero en cambio, variaban las opiniones concernientes a si este factor indispensable era también determinante. En los principios del pensamiento estético no se le prestó mucha atención a este hecho, en la época clásica se le otorgó una enorme relevancia y por fin en el helenismo dejó de nuevo de ser importante y considerado. Platón echó los cimientos de la teoría naturalista del arte viendo su función en la imitación, pero otros griegos, al poner en primer plano los conceptos de medida, idea e imaginación, iniciaron una tendencia frontalmente opuesta a la teoría platónica. E incluso podríamos afirmar que Platón mismo, que con su teoría del arte (basada en el concepto de imitación) favoreció el naturalismo, por otra parte, con su teoría de la belleza (basada en la Idea de la belleza y en la conveniencia de la medida), incitó a sus partidarios al antinaturalismo.

C) Belleza y conveniencia. Para los griegos, la belleza se caracterizaba por su universalismo, pues creían que lo que es bello en un objeto lo es también en los demás, y lo que es bello para uno, tiene que serlo para todos y entendían de esta suerte la armonía y la *symmetria* e incluso la *euritmia*, lo cual, a su modo de ver, dependía del sujeto y no del individuo. Esta doctrina, creada por los filósofos pitagóricos y asumida por Platón, se extendió por todas partes, porque en efecto coincidía con la mentalidad de los griegos.

Por otro lado, un rasgo característico de su mentalidad fue la convicción de que cada objeto tiene una forma adecuada y conveniente y que cada actividad tiene su momento oportuno, al que llamaban *kairos*, y sobre el cual los poetas arcaicos, como Hesíodo o Teognis, habían escrito que se trataba del «mejor». Asimismo creían que cada objeto tiene el aspecto que le es más apropiado. Los antiguos prestaron mucha atención a esta especie de conveniencia, propiedad y correspondencia en las que veían una norma ética a la par que una norma estética. Por eso la observaban en sus teorías del arte, de la poesía y de la oratoria, insistiendo en que cada detalle correspondiera y se adecuara al tema, a los restantes elementos y en fin a la totalidad.

Como vemos, la antigüedad apreciaba la belleza tanto como la conveniencia, concibiendo la primera universalmente y la segunda individualmente. Y aún podríamos formular esta afirmación de otra manera, diciendo que la antigüedad conocía y apreciaba una belleza doble: la belleza universal de la *symmetria*, y la belleza individual de la conveniencia.

El primero en expresar estas ideas sobre la conveniencia y la belleza en su consideración individual, y dentro de los ámbitos de la filosofía y de la estética fue, según se cree el gramático Gorgias, quien vivió en el mismo período clásico que Platón. Así desde el período clásico, coexistieron en Grecia dos conceptos de belleza, el universal de Platón y el individual de Gorgias. Lo más probable es que para la mayoría de los griegos estos conceptos coexistieran sin excluirse mutuamente, aunque Gorgias habría dicho que no existe una belleza universal y Platón habría asegurado por su parte que la supuesta belleza individual no es tal belleza.

El desarrollo de las artes griegas partió de las formas generales para alcanzar las individuales. Asimismo, la transición desde Esquilo hasta Eurípides puede ser interpretada como un paso desde conceptos universales a conceptos individuales. Por lo demás, paralelamente a las artes se desarrollaba la teoría del arte, en la cual el concepto de conveniencia pasó al primer plano, siendo asumido y desarrollado por la escuela estoica, dirigida por Panecio, y popularizándolo Cicerón en Roma bajo el nombre de *decorum.* La doctrina de la belleza individual se convirtió en el concepto típico de la época helenístico-romana, aunque en la antigüedad jamás, incluso en el período final, desapareció el concepto de *symmetria*, es decir, de belleza universal. Los dos conceptos eran empleados por separado, y en todo aquél tiempo nunca lle-

garon a unirse. En efecto, por lo que sabemos, el primero que los trató en conjunto fue San Agustín.

D) La utilidad y el placer. El objetivo del arte era, a juicio de los griegos, un problema importante a la vez que controvertible. La disyuntiva fue formulada por los sofistas: ¿es objetivo del arte el placer o la utilidad? Anteriormente, según lo testimonian los primeros poetas, los griegos no abrigaban duda alguna de que el arte debe cumplir con ambos fines, y veían la utilidad del arte, sobre todo, en el hecho de que perpetuaba la memoria de las hazañas que, si no hubiera sido por él, habrían pasado al olvido.

Los sofistas, en cambio, al entender la utilidad de un modo práctico, llegaron a la conclusión de que el arte carece de ella, así que su único fin sería el placer. Fue éste el primer giro importante en la opinión en la concerniente a los objetivos artísticos. El segundo fue realizado por los cínicos, quienes asumieron la idea de los sofistas, pero como el placer era para ellos una cuestión indiferente y lo esencial era la utilidad, llegaron a la conclusión de que si el arte no la proporciona, no tiene finalidad alguna. La conclusión de los cínicos se correspondía por otra parte con la de Platón, quien exigía el alejamiento de los artistas y de los poetas del Estado ideal.

Dicha tesis, mantenida firmemente por una fracción de la escuela estoica, hizo su aparición más manifiesta en la doctrina de los epicúreos. Para estos últimos, no existía alternativa entre el placer y la utilidad. Percibían la utilidad tan sólo en el placer y negaban en todo caso que el arte realmente lo proporcionase. Los cínicos, por lo tanto, afirmaban que el arte carece de finalidad aunque proporcione placer, y los epicúreos sostenían que no es útil porque no proporciona placer alguno. Así, mientras los artistas griegos de la época creaban un gran arte, algunos de los filósofos le negaban su finalidad y valor.

No obstante, hubo un grupo de filósofos que se dieron cuenta de que la disyuntiva de los sofistas era errónea. Para ellos, el fin real del arte no lo constituían ni el placer ordinario ni la utilidad cotidiana, sino la satisfacción de una necesidad específica del hombre que es la necesidad de armonía, de proporción, de perfección y de belleza. Lo cual no implica que la satisfacción de esa necesidad no fuera útil o agradable. Es precisamente a estos filósofos, y no a los cínicos y epicúreos, a quienes la estética tiene mucho que agradecer.

Hubo también otros filósofos convencidos de que en el arte, y especialmente en la música, no se trata del placer ni de la utilidad, ni tampoco de la perfección de la obra, sino de específicos efectos psíquicos concretados en la purificación de las almas, mediante la «catársis». Este concepto fue ideado por los pitagóricos quienes le concedían un matiz religioso y de carácter místico. Luego, los filósofos posteriores dieron a la idea una interpretación más positiva, psicológica y médica, como lo hiciera, por ejemplo, Aristóteles. Sin embargo, Plotino volvió a una interpretación metafísica.

5. *El desarrollo de la estética antigua.* Durante toda la edad clásica muchos problemas estéticos sufrieron una evolución y un gradual enriquecimiento.

a) La arcaica doctrina de que el arte debe responder a las leyes morales y a la verdad —cuyos representantes clásicos fueron Aristófanes en la poesía, Damón en la música y Platón en la filosofía— se fue desarrollando en dirección a las tesis sobre la autonomía del arte y de la belleza. La nueva postura fue expresada por Aristóteles, seguido por la estética helenística, aunque bien es verdad que algunas de sus escuelas —la epicúrea y, en parte, la estoica— conservaron la concepción heterónoma.

b) La tesis primitiva de que el arte está sujeto a leyes universales, fue evolucionando hacia el reconocimiento de la creación individual. En este caso, la actitud primitiva fue representada por Platón, mientras que la nueva la pregonó Aristóteles,

cuyas ideas fueron acentuadas por los escritores del helenismo. No obstante, tampoco ellos negaban que en la teoría de la música o de la arquitectura, y en el arte en general, existieran unas leyes universales.

c) Desde la primera concepción, según la cual hay una sola belleza perfecta y una sola forma ideal del arte, se evolucionó hasta permitir en él diversas formas y variados estilos, o sea, en dirección al pluralismo. En la arquitectura y en la oratoria eran utilizados, paralelamente, diversos estilos y la teoría helenística justificaba esta pluralidad. Desde la simplicidad, muy apreciada al principio, la evolución llevó al arte y su teoría hacia una mayor variedad, riqueza y ornamentación.

d) De la más antigua concepción, según la cual la fuente y el principio del arte se encuentran en la mente, se llegó al reconocimiento de la paridad, e incluso de la superioridad de los sentidos. Esta idea fue ajena por completo a Platón. Aristóteles ya se aproximó a ella, y el paso decisivo al respecto lo dieron los estoicos. Estos llegaron a la convicción de que junto a las habituales impresiones sensoriales el hombre posee también otras, fruto de la «educación», capaces de percibir, por ejemplo en la música, no sólo los sonidos sino también su armonía y disarmonía. Para la poética temprana, los efectos de la poesía eran intelectuales, mientras que posteriormente se admitió la existencia de unos efectos sensoriales, afirmando que sobre la belleza de la poesía decide también la «eufonía», es decir, el sonido hermoso, sobre el cual juzga el oído y no la razón.

e) Al principio se creía que el arte toma sus modelos del mundo exterior, y con la evolución subsiguiente se llegó a afirmar que los toma más bien de las ideas presentes en la mente del artista. La tesis posterior la conocemos particularmente a partir del pensamiento ciceroniano. Según lo testimonian las obras de Filóstrato, con el paso del tiempo se llegó a reconocer el papel esencial que en el arte desempeña la imaginación.

f) Antiguamente se creía que la última palabra en cuestiones artísticas correspondía a los filósofos, y esta doctrina fue evolucionando hasta reconocer que son los propios artistas quienes deben juzgar sobre su arte, y que no es la filosofía, sino más bien el entusiasmo el que produce las obras más valiosas. Empero, todavía Cicerón señalaba la cordura como una condición para el buen arte, y el mismo Horacio escribió que la sabiduría es el origen y fuente de la buena literatura.

g) Del presupuesto de que el ideal supremo del arte es la verdad, se llegó a la convicción de que en el arte «predomina la belleza» . Pero hubo que esperar hasta los tiempos de Plutarco, de Luciano y de Plotino para que esta doctrina fuera ya formulada.

h) Los griegos antiguos aun siendo conscientes de las diferencias entre las artes, no percibían lo que éstas tienen en común, sobre todo, lo que une sus dos extremos, la poesía y las artes plásticas. El poeta Simónides las contrastó, pero a la vez las acercó, afirmando que la poesía es pintura hablante y la pintura poesía muda.

i) La evolución de la estética antigua condujo a una mayor diferenciación de los conceptos. Aisló del concepto general y ambiguo de la belleza las ideas de «conveniencia», «sublimidad», «gracia» y «belleza sensorial», y asimismo clasificó de diversas maneras las disciplinas incluídas en el nada claro concepto del arte. La evolución de varios siglos perfeccionó también los conceptos estéticos y sus respectivas definiciones, empezando por el de belleza, definido por Platón, Aristóteles y los estoicos o, el de poesía, que consecutivamente trataron de mejorar Gorgias, Aristóteles y Posidonio.

6. *Los conceptos de la estética.* La historia de los conceptos estéticos en la antigüedad es análoga a la de las teorías estéticas. Algunos cristalizaron muy temprano y perduraron hasta finales de la época antigua, como fue, por ejemplo, el caso del

concepto de «arte», en tanto que actividad basada en reglas. Otras concepciones surgieron y se desarrollaron en el transcurso de los siglos, como por ejemplo, las de «conveniencia» o «imaginación». Y hubo también conceptos —como el de «gusto»— que no fueron bien definidos ni siquiera a finales de la antigüedad, ni llegaron a tener la importancia que les otorgarían los tiempos modernos.

Los conceptos estéticos de los antiguos, especialmente los fundamentales, se parecen nominalmente a los modernos, y sin embargo no existe una verdadera correspondencia. Las apariencias se deben a que los tiempos modernos adoptaron los términos antiguos, mas solamente los términos y no los conceptos. Esto concierne por ejemplo a las concepciones de «belleza» y de «arte», que los antiguos empleaban en un sentido general y no exclusivamente estético. Otro tanto ocurre con ideas tan básicas para la teoría griega del arte como la «imitación» o la «catarsis».

En cambio, varios de los conceptos, especialmente los creados en los últimos siglos de la antigüedad, manifiestan las mismas tendencias que los de la estética moderna, como, por ejemplo, los de «fantasía», «idea», «símbolo», «armonía», «contemplación» (*thea, theoria*, en griego), «intuición», «composición» (o, en griego, «synthesis») y «ficción». En este caso, no sólo los conceptos sino también los términos pasaron a las lenguas modernas. Asimismo, las lenguas modernas asumieron ciertos conceptos antiguos también cuando eran expresados en otros términos: así Ἔργον y ποίημα (literalmente: obra) eran empleados en el sentido de la obra de arte; δεινότης (literalmente pericia) significaba lo mismo que habilidad artística; λέξις (literalmente: manera de expresarse) significaba lo mismo que estilo; θέμα (literalmente: proposición) era la convención literaria; απάτη significa arte ilusionista; πλάσμα (literalmente: lo que está moldeado) denominaba como obra de arte la ficción literaria: εἰκών no era otra cosa que la imagen artística, por oposición a la realidad presentada; κρίσις (de la que proviene «critica») significaba la evaluación artística; αίσθησις (de la que deriva el nombre de la estética) significaba sensación directa: ὕλη era empleado para designar la materia de una obra de arte; μῦθος denominaba la fábula. Entre las acepciones de la palabra πρᾶγμα (literalmente: cosa) se encontraba la del contenido de una obra de arte; entre los significados de φύσις (literalmente: naturaleza) estaba el del talento innato; ἐπιπνοία era la palabra griega que designaba inspiración; ἔκπληξις (literalmente: estupor) hacía referencia a la emoción.

También las categorías estéticas de los griegos eran semejantes a las de los tiempos modernos. Por ejemplo: ὕψος (sublime) y χάρις (gracia). Asimismo, eran parecidas las virtudes del arte distinguidas por ellos, por ejemplo: ἐνάργεια (evidencia), σαφήνεια (claridad) y ποικιλία (variedad). No de inmediato, pero sí con el tiempo, los antiguos crearon conceptos para designar la originalidad y la creación en el campo del arte. Así Αὐτοφυής significaba lo mismo que espontáneo, original.

Bien es verdad que conforme al vocabulario griego τεχνίτης y δημιουργός eran productores, mientras que σοφός, αρχιτέκτων y ποιητής significaban creadores. Los griegos disponían de un léxico bien preciso para distinguir entre un buen poeta (ἀγαθὸς ποιητής) y uno que escribe buenas poesías (εὖ ποιῶν). Tenían también términos distintos para designar la copia (ὁμοίωσις), la imitación (μίμησις) y la representación (ἀπεικασία). Su vocabulario disponía de términos precisos para denominar la relatividad y la subjetividad, e incluso tenían voces para las cuales es difícil encontrar un equivalente exacto en las lenguas modernas, como la platónica ὀρθότης, la ψυχαγωγία (el hecho de afectar a las almas y guiarlas), la vitruviana *temperantiae* (modificaciones ópticas necesarias en el arte), o la distinción entre αἴσθησις αὐτοφυής y ἐπιστημονική (sensaciones espontáneas y «educadas»). Tal vez el único término estético esencial que no existía en la antigüedad fue precisamente la

palabra «estética»; los griegos no usaban los términos «experiencia estética» o «juicio estético», siendo éstos unos términos creados por los tiempos modernos, aunque su etimología sea griega. A los griegos, en efecto, les faltaba el término «estética» porque no poseían el concepto correspondiente, y si bien estuvieron muy cerca de él, lo cierto es que no lo consiguieron.

7. *Las doctrinas predominantes en la estética antigua.* Las doctrinas predominantes en la estética antigua no eran solamente las tesis universalmente fijadas y aceptadas, sino también las que en unas ocasiones eran defendidas y en otras prohibidas, y que a lo largo de los siglos volvían a reaparecer con cierta insistencia.

A) En la teoría antigua de la belleza predominaban las ideas de *symmetria* (la belleza consistente en la proporción y disposición de las partes) y de la medida (la belleza consistente en la medida y en el número) que, introducidas por los pitagóricos, constituyeron durante siglos un axioma para la mayoría de los estetas griegos. Empero, a partir del siglo IV, empezó a competir con la doctrina de la *symmetria* la de la euritmia, o sea, el concepto de armonía subjetiva (la belleza no dependería de la disposición misma de las cosas, sino de cómo es percibida por el hombre). Y frente a ambas aparece finalmente la doctrina de Plotino (la belleza no consiste en el orden de las partes, sino que es una cualidad), pero ésta surgió tan solo en el ocaso de la estética antigua, mientras que su larga historia osciló entre las antedichas *symmetria* y euritmia.

De los umbrales de la estética antigua provienen también otras dos concepciones que se complementan, la de la unidad (la belleza consiste en la unidad) y la de Heráclito (la belleza nace de los opuestos).

Un poco más tarde surgieron dos doctrinas antagónicas: el sensualismo y el hedonismo estéticos, iniciadas por los sofistas (la base de la belleza es sensorial) y el espiritualismo estético que aparece con Platón (la base de la belleza es espiritual). Paralelamente a éstas conocemos la doctrina del relativismo, llamada también el motivo sofístico (la belleza es relativa) y la doctrina del idealismo, llamada además el motivo platónico (existe la belleza absoluta). Todas estas doctrinas perduraron hasta finales de la antigüedad en las discusiones de los epicúreos por un lado, y de los platónicos y eclécticos, por otro.

La tesis del funcionalismo (la belleza consiste en la finalidad, en la conveniencia), que fue iniciada por Sócrates, adquirió con el tiempo la forma más cautelosa del *decorum* (la conveniencia es una de las formas de la belleza).

En las especulaciones acerca del valor de la belleza, competían tres doctrinas: la epicúrea (la belleza es inútil), la platónica-estoica del moralismo (la belleza sólo tiene un valor moral) y la de la autonomía de la belleza (el valor de la belleza reside en ella misma), que halló su expresión en la estética de Aristóteles y de numerosos escritores del helenismo.

B) Prácticamente las mismas doctrinas aparecen en la antigua teoría del arte. También en ella predominaba la idea de la medida, la *symmetria* rivalizaba con la euritmia y la autonomía combatía el moralismo. Pero además, la teoría del arte tuvo sus doctrinas propias. En las deliberaciones acerca del origen del arte se encuentra la tesis de la inspiración, manifestada ya por los primeros poetas y después por Demócrito y Platón, y muy apoyada por los escritores del helenismo.

En las discusiones concernientes a la función del arte existía la teoría de Gorgias, es decir, del ilusionismo (los productos del arte son irreales) que con el tiempo fue marginada por la doctrina de la «imitación» que el arte hace de la realidad. Otro aspecto de la relación del arte con la realidad se encuentra en la doctrina socrática de la idealización (el artista, tras realizar una selección de los elementos de la naturaleza, produce un conjunto que es más perfecto que la naturaleza misma).

En su interpretación del arte, los griegos pronto crearon el concepto de «katharsis», o sea, la doctrina órfica que sostenía que los efectos del arte son purificadores y que traen la felicidad a los hombres. Los griegos buscaron un criterio de valoración del arte auténtico en la obtención de los efectos de la ilusión, la imitación y la idealización. No obstante, el concepto más profundo y duradero fue el de la justedad, la «orthotes», es decir, la coincidencia con las leyes universales que garantiza la perfección de la obra y constituye el criterio de su valor. Practicamente la misma tesis existía en la música bajo el nombre de *nomos*, mientras que en las artes plásticas era llamada canon. Bajo ambos nombres se expresaba la convicción de que para cada tema artístico existe una norma general, absolutamente obligatoria.

Si nos preguntáramos cuál de entre los conceptos estéticos de la antigüedad fue el más importante y al mismo tiempo el más específicamente griego y más alejado de los actuales, responderíamos: la *symmetria*, la mimesis y la catarsis. El concepto de *symmetria* encarna la interpretación antigua de la belleza, la mimesis la interpretación del arte, y la catarsis los efectos que la belleza y el arte producen en el hombre.

8. Virtudes y defectos. No nos extrañan las divergencias existentes en la estética antigua; más bien puede provocar asombro la coincidencia y la duración de sus doctrinas fundamentales. Los problemas eran demasiado complejos para que las soluciones que se daban pudieran ser universalmente aceptadas, tanto más que la mayor parte de ellas no fueron dictadas por razones estrictamente estéticas, sino por las corrientes artísticas, por las creencias religiosas, por los sistemas políticos y por las teorías filosóficas. Cuando la estética de los griegos aprobaba la «orthotes», lo hacía bajo la influencia del arte clásico, y cuando alababa la fantasía era por las influencias del arte barroco. Igualmente, cuando en las obras de arte se percibía la inspiración divina, era por las influencias de la religión; cuando se despreciaban las artes plásticas por el esfuerzo físico que exigen, era porque se estaba bajo la influencia del sistema político y social vigente en Grecia; cuando se predicaba el escepticismo o el idealismo, no se hacía exclusivamente por razones autónomas, sino también en relación con ciertas corrientes y escuelas filosóficas.

Si en la estética antigua se dieron además posturas negativas que frenaban su desarrollo, éstas fueron precisamente las que adoptaban un punto de vista ajeno a la propia estética. Así sucedió cuando Platón evaluó el arte unilateralmente, desde el punto de vista moral y educativo; cuando los epicúreos lo evaluaron exclusivamente desde el punto de vista utilitario; cuando la antigüedad tardía impuso a la estética elementos místicos, o incluso cuando Plotino la incorporó a su sistema de emanación. Mas en todos estos casos, los fenómenos negativos eran compensados por otros positivos. En el caso de Platón, por su intuición estética y sus numerosísimas ideas referentes al arte y a la belleza; en el caso de los epicúreos, por su análisis realista de la poesía y de la música, y en el caso de Plotino, por su crítica de la teoría tradicional de la belleza.

Los tiempos posteriores asumieron de la estética antigua los problemas fundamentales de la belleza y una parte considerable de los del arte, conservando mucho de su léxico conceptual, así como de sus importantes teorías. Así, la teoría de la «unidad» de una obra de arte, o la que trata de la «imitación» de la realidad por el arte, siguen siendo actuales hasta hoy. Empero, aún hoy se oyen numerosas opiniones que sostienen que no se aprovecha suficientemente el legado de la antigüedad, arguyendo que se deberían aprovechar en mayor grado sus conquistas.

Indice onomástico

Abert, H., 25, 226, 232.
Acron Helenius, gramático romano (s. II d. C.), autor del desaparecido comentario sobre Horacio (el comentario conservado bajo su nombre proviene, probablemente, del s. VII d. C.), 202.
Aecio, doxógrafo, bajo su nombre se han conservado los «Excerpta» de un ecléctico (s. I ó II d. C.), 101, 203, 204.
Agatarco, pintor (s. V a. C.), autor de un tratado sobre la pintura decorativa, 54, 117.
Aglaofonte, pintor (s. V a. C.), 215, 225.
Aimalow, D., 279.
Alberti, L. B., 287.
Alceo, poeta (s. VII/VI a. C.), 27.
Alcidamante de Elaia, rétor, sofista (s. IV a. C.), 103, 105, 110.
Alcinoo, platónico, antes fue considerado como autor de un «Comentario al platonismo», actualmente atribuido a Albino, 299, 308.
Alejandro de Afrodicia, comentarista de Aristóteles (h. 200 d. C.), 205.
Alexis de Turios, comediógrafo (s. IV a. C.), 52.
Alibertis, 146.
Anacreonte de Teos, poeta lírico (s. V a. C.), 26, 27, 35, 37.
Anaxágoras de Clazomene, filósofo (500-428 a. C.), 48, 100, 106, 117.
Anáxeno, músico (s. II d. C.), 227.
Andróménides, teórico de la literatura (s. III a. C.), 216, 256.
Antifanes de Atenas, comediógrafo (s. IV a. C.), 52.
Antífilo, pintor (s. IV/III a. C.), 81.
Antígono, teórico de la pintura (s. I a. C.), 182.
Antíoco de Ascalón, filósofo (s. I a. C.), 182, 209, 210, 214, 298, 342.
Apeles de Colofón, pintor griego (s. IV a. C.), 65, 126, 215, 225, 276.
Arístides Quintiliano, musicólogo (s. II d. C.), 22, 23, 88, 93, 232, 233, 236, 240.
Arístides de Tebas, pintor (s. IV a. C.), 81.
Arístipo de Cirene, filósofo (h. 435-355 a. C.), 109, 115.
Aristófanes de Atenas, comediógrafo (446-338 a. C.), 6, 37, 52, 53, 83, 131, 132, 133, 253, 346.
Aristón de Quíos, filósofo (s. III a. C.), 194, 195, 201, 256, 265.
Aristóteles de Estagira, filósofo (384-322 a. C.), 6, 10, 11, 12, 13, 16, 25, 52, 53, 81, 82, 86, 87, 92, 93, 95, 97, 103, 107, 111, 145-174, 179, 181, 183, 184, 192, 195, 196, 198, 199, 209, 213, 215, 229, 230, 231, 233, 235, 244, 245, 246, 254, 255, 257, 272, 273, 274, 294, 299, 301, 310, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 328, 342, 344, 346, 347, 349.
Aristóxeno de Tarento, erudito, teórico de la música (s. IV/III a. C.), 89, 183, 216, 228, 229, 231, 232, 235, 237, 238, 246, 260, 294, 342.
Arquíloco de Paros, poeta (s. VII a. C.), 25, 26, 35, 36, 42.
Arquímedes de Siracusa, matemático y físico (287-212 a. C.), 231.
Arndt, P., 50.
Arnim, H., 194, 295.
Asclepiades de Samos, teórico de la literatura (s. IV/III a. C.), 258.
Astidamante de Atenas, autor de tragedias (s. IV a. C.), 52.
Ateneo de Naucratis, sofista y gramático (s. III d. C.), 90, 184, 187, 188, 245, 249.
Atkins, J. W. H., 50.
Aucher, J. B., 203.

Baeumler, A., 5, 16.
Balduin, C. S., 270.
Baumgarten, A., 11.
Bekker, J., 258, 259, 324, 325, 326.
Benvenga, C., 186.
Bérnard, Ch., 145, 179.
Bernays, J., 145.
Bignami, E., 145.
Birmelin, E., 295.
Bosanquet, B., 5, 16.
Bourbon di Petrella, F., 327.
Bowra, C. M., 42, 44, 45, 50.
Breadstead, J. H., 279.
Bruns, C. G., 205.
Bruyne, E. de, 5, 6, 16.

Burckhardt, J., 179.
Bury, R. G., 189.
Bywater, J., 145.

Calcidio, comentarista de Platón (s. IV d. C.), 209.
Calímaco, poeta (s. IV/III a. C.), 241, 242.
Calístrato, crítico de arte (s. III d. C.), 295, 300, 302, 304, 308, 312.
Carcino de Acragante, actor y poeta trágico (s. IV a. C.), 52.
Carpion, arquitecto, autor de tratados de arquitectura (s. V a. C.), 280.
Carrit, E. F., 16.
Caskey, L. D., 63, 65.
Cassirer, E., 16.
Catandella, Q., 106.
Catón (232-147 a. C.), político romano, 255.
Cecilio de Calatte, crítico, rétor (s. I a. C.), 245.
Chambers, F. P., 16.
Choisy, A., 79.
Cicerón, filósofo y orador (106-43 a. C.), 97, 100, 180, 181, 182, 183, 187, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209-226, 227, 231, 243, 244, 245, 247, 249, 252, 256, 260, 262, 268, 273, 274, 275, 280, 281, 299, 300, 304, 318, 320, 321, 323, 324, 326, 328, 331, 342, 345, 347.
Cleantes de Assos, filósofo estoico (s. IV/III a. C.), 194, 196, 199, 206, 207, 208.
Clemente de Alejandría, escritor cristiano (s. II/III d. C.), 97, 100, 112, 208.
Cleofonte, poeta épico griego (s. IV a. C.), 165.
Cleónides, musicólogo (s. II d. C.), 231.
Clístenes, arquitecto (s. IV a. C.), 48.
Cockerell, C. R., 72.
Combarieu, J., 16, 24.
Cooper, L., 145, 146.
Cornificio, rétor romano (s. I a. C.), 273, 275.
Cousin, J., 275.
Cramer, J. A., 94, 113.
Crates de Malos, teórico de la poesía, estoico (s. III/II a. C.), 216, 297.
Crates de Pérgamo, 252, 256.
Crisipo, filósofo estoico (s. III a. C.), 194, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209.
Croce, B., 16.
Crönert, W., 240.
Cumont, F., 279.

Damianoa, autor de un tratado sobre la óptica (s. IV d. C.?), 292.
Damón de Atenas, teórico de la música (s. V a. C.), 90, 91, 229, 233, 235, 240, 346.
Dehio, G., 55.
Delatte, A., 23, 87.
Demetrio Cloros, teórico de la literatura (citado por Sexto Empírico), 258.
Demetrio de Falero, teórico de la poesía y retórica (h. 350-280 a. C.), 85, 245, 268, 304.
Demócrates, orador (s. IV a. C.), 99, 101.
Demócrito de Abdera, filósofo (h. 460-370 a. C.), 10, 82, 85, 86, 91, 96-106, 117, 118, 126, 128, 146, 151, 184, 185, 191, 231, 258, 300, 349.
Demófilo, pintor y escultor (s. V a. C.), 280.
Demóstenes, orador griego (s. IV a. C.), 53.
Deonna, W., 49.
Diehl, E., 42, 43, 44, 45.
Diels, H., 83, 84, 92, 93, 95, 99-102, 111-113 183.
Diocles de Magnesia, filósofo (s. I a. C.), 208, 262.
Diodoro de Sicilia, historiador (n. h. 80 a. C.), 15, 67, 342.
Diógenes de Babilonia, historiador (238-150 a. C.), 194, 201, 205, 209, 216, 232, 235, 239, 251, 253, 262, 312.
Diógenes Laercio (Diógenes de Laerte), doxógrafo (s. II/III d. C.), 52, 84, 90, 95, 112, 121, 134, 161, 173, 183, 188, 197, 205, 208, 259, 262, 318, 319, 324.
Dión de Prusa, llamado Crisóstomo, rétor (s. I/II d. C.), 214, 245, 247, 279, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 310, 313, 314, 342.
Dionisio de Colofón, pintor (s. V a. C.), 81, 150.
Dionisio de Halicarnaso, rétor y teórico de la literatura s. I a. C.), 25, 227, 236, 245, 251, 253, 255, 256, 262, 263, 265, 266, 267, 300, 344.
Dionisio Tracio, erudito (s. I a. C.), 196, 198, 258, 320.
Donaldson, J. W., 72.
Doxopatres, Juan, comentarista de Hemógenes (s. XI d. C.), 323.
Dresdner, A., 16.
Düring, I., 232.
Duris de Samos, erudito, historiador, autor de un tratado sobre las artes plásticas (s. IV a. C.), 294.

Eforo de Cimea, historiador (s. IV a. C.), 114.
Egger, E., 50.
Einstein, A., 16.
Elzenberg, H., 7, 34.
Empédocles de Agrigento, filósofo (s. V a. C.), 91, 98, 101, 104, 117.
Epicarmo de Megara, poeta y filósofo (h. 550-460 a. C.), 51, 52, 83, 112, 117.
Epicteto, filósofo estoico (h. 50-130 d. C.), 106, 195, 196.
Epicuro de Samos, filósofo (341-270 a. C.), 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 195.
Eratóstenes de Cirene, erudito (275-195 a. C.), 246, 249, 260.
Escauro, Marco, político romano (s. I a. C.), 296.
Escopas, escultor griego (s. IV a. C.), 108, 276, 295, 300.
Espeusipo, filósofo (s. IV a. C.), 201, 235, 241.
Esquilo, trágico ateniense (525-456 a. C.), 51, 52, 53, 132, 271, 345.
Estobeo, doxógrafo (s. V d. C.), 83, 92, 93, 100, 101, 102, 113, 196, 197, 202, 254.

Estrabón, geógrafo (h. 63 a. C.-19 d. C.), 23, 95, 227, 245, 246, 247, 259, 260, 300.
Estratónico, poeta (s. IV a. C.), 174.
Eufranor, escultor y pintor griego, autor de un tratado sobre la escultura (s. IV a. C.), 54, 61, 77, 82, 280.
Eurípides, poeta trágico (480-406 a. C.), 51, 52, 82, 83, 147, 150, 198, 226, 345.

Fidias, escultor (s. V a. C.), 13, 50, 67, 76, 147, 214, 221, 299, 300, 301, 302, 303, 330.
Fierens, P., 49.
Filemón de Soloia, poeta (s. IV a. C.), 309.
Filodemo de Gadara, filósofo epicúreo (s. I a. C.), 98, 101, 183, 185, 186, 188, 194, 207, 208, 209, 216, 233, 234, 235, 239, 240, 245, 249, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 261, 265, 267, 268, 269, 312, 322, 323, 342.
Filolao de Tebas, filósofo pitagórico (s. V/IV a. C.), 87, 92, 93.
Filón de Alejandría, filósofo judío (20 a. C.-50 d. C.), 195, 202, 203, 204, 298, 306, 342.
Filón de Bizancio, erudito, autor de un tratado sobre la mecánica (h. s. III a. C.), 84.
Filón de Larisa en Tesalia, filósofo estoico (s. I a. C.), 194, 209, 210, 252.
Filóstrato: el Ateniense, el Viejo y el Joven, críticos de arte (s. II y III d. C.), 13, 53, 54, 83, 199, 214, 216, 279, 295, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 307, 311, 312, 327, 344, 347.
Finsler, G., 118, 162, 163.
Fischer, Th., 55.
Fiske, G. C., 210.
Flaskar, H., 119.
Fortunaciano, rétor (h. 300 d. C.), 273, 275.
Frank, E., 119, 229.
Friedlein, G., 293.
Frínico de Mitilene, músico (s. V a. C.), 226.

Galeno de Pérgamo, médico y escritor (h. 130-200 d. C.), 57, 84, 197, 204, 216, 318, 321, 324.
Galli, U., 145.
Geffcken, J., 305.
Gémino de Rodas, matemático (s. I a. C.), 286, 292.
Georgiades, T., 23.
Gérold, Th., 226.
Gevaërt, F. A., 24, 226.
Gilbert, K., 5, 16.
Giovannoni, G., 72.
Goodyear, W. H., 72.
Gordziejew, W., 145.
Gorgias de Leonttini, rétor y filósofo (s. V/IV a. C.), 53, 85, 102, 105, 106, 108, 111, 113, 117, 118, 127, 129, 146, 152, 198, 246, 248, 271, 272, 273, 344, 345, 347, 349.
Greenwood, L. H. G., 50.
Grube, G. M. A., 118.
Gudeman, A., 146.

Haigh, A. E., 50.
Hambidge, J., 63, 65.
Hauck, G., 72.
Hautecoeur, L., 49.
Hegemón de Tasos, poeta (s. V/IV a. C.), 165.
Hetnze, N., 119.
Helm, R., 84.
Heracleodoro, teórico de la literatura (s. III a. C.), 256, 261, 268, 297.
Heráclides Póntico, gramático (s. IV a. C.), discípulo de Platón, 216.
Heráclito de Efeso, filósofo (h. 535-475 a. C.), 85, 91, 92, 95, 96, 99, 114, 117, 128, 187, 196, 349.
Heraclitus, teórico de la literatura (s. II/I a. C.), 187.
Hermágoras de Temnos, maestro de retórica (s. II/I a. C.), 274.
Hermann, C. F., 308.
Hermógenes, arquitecto y autor de tratados de arquitectura (s. III/II a. C.), 182, 276, 280, 287.
Hermógenes de Tarso, rétor griego (s. II/III d. C.), 245, 248, 251, 262, 273, 275, 342.
Herodoto de Halicarnaso, historiador griego (489-425 a. C.), 53.
Herón de Alejandría, erudito (s. II a. C.), 72, 84, 286, 293.
Herondas de Cos, mimógrafo griego (s. III a. C.), 241, 242.
Hesíodo de Askra, poeta (h. 700 a. C.), 15, 21, 23, 26, 27, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 46, 105, 117, 132, 345.
Hiller, E., 94.
Himerio, sofista y rétor griego (s. IV d. C.), 301.
Hipócrates de Cos, médico (n. h. 460 a. C.), 76, 85, 99, 114.
Hipólito, escritor cristiano (s. II/III d. C.), 95.
Hobein, H., 307, 312, 315, 316.
Hoffer, J., 72.
Homero, 6, 15, 21, 23, 26, 27, 28, 35, 36, 37, 38, 39, 50, 65, 105, 132, 188, 230, 243, 246, 247, 252, 260, 263, 300, 303.
Horacio (Quinto Horacio Flaco), poeta, autor de «Arte Poética» (65-8 a. C.), 6, 34, 97, 100, 106, 183, 216, 243, 244, 245, 246, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 260, 261, 264, 266, 268, 270, 273, 294, 302, 347.
House, H., 146.
Howard, E., 106.
Huber-Abrahamowicz, E., 118.
Husman, H., 24.

Ictinos, arquitecto ateniense y autor de tratados sobre la arquitectura (s. V a. C.), 54, 280.
Immisch, O., 106, 244.
Ingarden, R., 145.
Isócrates, rétor (s. V/IV a. C.), 48, 53, 102, 103, 105, 111, 112, 248, 271, 272, 273, 323.
Iversen, E., 15.

Jaeger, W., 49.
Jaffré, Fr., 118.
Jahn, A., 93, 232, 240.
Jan, K. v., 24, 226.

Jander, K., 90.
Jenkins, R. J. H., 72.
Jensen, Ch., 258, 261, 265, 267, 268, 269.
Jolles, J. A., 285.
Jenócrates, teórico de la pintura (s. IV a. C.), 182, 294.
Jenófanes de Colofón, filósofo (h. 570-480 a. C.), 112, 117.
Jenofonte, soldado y escritor (h. 430-355 a. C.), 48, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 128.
Jucker, H., 179.

Kaibel, G., 154, 259.
Kalkmann, A., 61, 294.
Kant, I., 11.
Kayser, C. L., 312.
Kemke, I., 101, 239, 240, 312.
Keyser, E. de, 327.
Kielland, E. C., 15.
Kiessling, T., 67.
Koller, H., 23, 229.
Körte, A., 49.
Krakowski, E., 327.
Kranz, W., 35.
Kristeller, P. O., 16, 32, 317.
Krokiewicz, A., 183.
Krzemicka, I., 118.
Kuhn, H., 5, 16, 49.
Külpe, O., 119.
Kumaniecki, K., 280.

Lanata, G., 35.
Lange, J., 15.
Leónidas, autor de un tratado sobre la arquitectura (s. IV a. C.), 280.
Lepik-Kopaczyńska, W., 55, 67.
Lepsius, C. R., 15.
Licimnio de Quíos, poeta ditirámbico (s. IV a. C.), 167.
Lienhard, M., 146.
Lisias de Atenas, orador (h. 445-380 a. C.), 262.
Lisipo, escultor (s. IV a. C.), 82, 215, 225, 276, 297.
Livio, historiador romano (n. 59 a. C.), 227.
Longino, 245.
Luciano de Samosata, rétor, escritor (s. II d. C.), 178, 196, 216, 241, 245, 249, 253, 264, 265, 295, 297, 300, 301, 302, 304, 308, 311, 314, 328.
Lucio de Tarreo, 320.
Lucrecio (Tito Lucrecio Caro), filósofo epicúreo (95-55 a. C.), 181, 183, 185, 188, 243, 280.
Lukomski, C. K., 280.
Lutoslawski, W., 327.

Madyda, W., 7, 245, 250, 270, 294, 295.
Marco Aurelio, césar romano, filósofo estoico (s. II d. C.), 195, 201, 206, 227, 249, 275, 278.
Marquardt, P., 228, 229, 238, 324.
Martin, T. H., 84.
Máximo de Tiro, escritor platónico (s. II d. C.), 184, 186, 216, 245, 247, 250, 302, 304, 305, 307, 315, 316.
Mayer, R., 145.
Maykowska, M., 245.
Melampo, arquitecto, autor de un tratado sobre la arquitectura, 280.
Melanipides, músico (s. V a. C.), 226.
Melikova-Tolstoi, S. W., 106.
Menécrates, citarista (s. I d. C.), 227.
Metagenes, arquitecto, autor de un tratado sobre el templo de Diana en Efeso, 280.
Mezzantini, G., 16.
Michalowski, K., 15.
Mikkola, E., 102.
Minucio Félix, apologista cristiano (s. III d. C.), 244.
Mirón, escultor (s. V a. C.), 76, 215, 225, 296.
Moe, C. J., 287.
Montmoulin, D. de, 146.
Morawski, K., 243.
Morey, Ch. R., 279.
Mössel, E., 55.
Müller, E., 5, 16.
Müller, I., 84, 204.
Murley, C., 118.
Mutschmann, H., 189.

Neoptólemo, teórico de la poesía (s. III a. C.), 245, 251, 254, 268, 342.
Neubecker, A. J., 186, 201.
Nexaris, autor de un manual de arquitectura, 280.
Nicias, pintor, 54, 81, 85.
Nicocares, poeta épico (s. IV a. C.), 165.
Nicómaco, pintor (s. IV a. C.), 300.
Nicómaco, matemático (s. I d. C.), 92.
Niemojewski, L., 69, 287.
Nietzsche, F., 22, 343.

Olimpiodoro, comentarista de Platón (s. V/VI d. C.), 207.
Oppel, H., 65.
Ovidio, poeta (43 a. C.-18 d. C.), 249, 254, 261, 267.
Owen, E. T., 50.

Panecio de Rodas, filósofo estoico (s. II a. C.), 182, 194, 201, 209, 210, 213, 216, 342, 345.
Pánfilo, pintor de la escuela de Sición (s. IV a. C.), 65, 81.
Panofsky, E., 15, 16, 57.
Parrasio de Efeso, pintor (s. V a. C.), 54, 77, 107, 108, 128, 296, 300.
Pasicles, artista, autor de tratados sobre el arte, 294.
Pasiteles, escultor, autor de tratados sobre el arte (s. I a. C.), 182.
Pausanias, geógrafo (h. 174 d. C.), 295, 300, 308.
Pausón, pintor (s. IV a. C.), 150.
Pennethorne, J., 72.
Penrose, F. C., 72.
Pericles, 38, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 76.

Pickard, A. W., 50.
Pietzsch, G., 232.
Píndaro de Tebas, poeta (522-442 a. C.), 23, 26, 27, 35, 36, 37, 38, 42, 44, 45, 117.
Pirrón, filósofo escéptico (h. 376-286 a. C.), 189.
Pitágoras de Reggio, escultor (s. V a. C.), 84.
Pitágoras de Samos, filósofo (570-497 a. C.), 65, 87, 90, 95, 229.
Piteo, arquitecto y autor de trabajos sobre la arquitectura (s. IV a. C.), 280.
Platón, filósofo (428-348 a. C.), 6, 10, 12, 13, 14, 16, 23, 48, 53, 67, 82, 83, 86, 91, 96, 98, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 111, 118-145, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 162, 163, 174, 181, 184, 185, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 199, 209, 211, 213, 215, 226, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 240, 247, 249, 252, 255, 272, 273, 275, 285, 287, 297, 299, 300, 301, 303, 317, 318, 321, 323, 324, 327, 328, 329, 331, 334, 342, 344, 345, 346, 347, 349, 350.
Plebe, A., 16, 118, 186, 327.
Plinio el Viejo, autor de «Naturalis historia» (23-79 d. C.), 13, 65, 81, 178, 180, 182, 183, 244, 282, 294, 295, 296, 297, 309, 311, 342.
Plinio el Joven, autor de «Cartas» (62-113 d. C.), 300, 301, 308, 313.
Plotino, filósofo (h. 203-270 d. C.), 6, 16, 181, 182, 202, 216, 305, 306, 320, 321, 326, 327-341, 342, 343, 346, 347, 349, 350.
Plutarco, historiador y moralista (h. 45-125 d. C.), 25, 26, 28, 45, 82, 99, 113, 187, 200, 203, 205, 216, 226, 229, 231, 232, 236, 237, 241, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 257, 260, 262, 270, 296, 298, 301, 304, 305, 306, 309, 312, 314, 315, 317, 321, 347.
Pohlenz, M., 106, 194, 198.
Polibio, historiador griego (h. 210-125 a. C.), 106, 114.
Policleto, escultor (s. V a. C.), 54, 57, 61, 65, 76, 81, 82, 84, 147, 174, 215, 225, 301.
Polignoto, pintor (s. V a. C.), 77, 147, 150.
Polis, arquitecto, autor de un tratado sobre la arquitectura (s. IV a. C.), 280.
Polo, rétor, sofista (s. IV a. C.), 272.
Porfirio, filósofo neoplatónico (232-304 d. C.), 245.
Posidonio, filósofo estoico (s. III/I a. C.), 182, 194, 195, 197, 200, 203, 207, 209, 210, 213, 216, 246, 247, 259, 303, 304, 305, 319, 321, 325, 342, 347.
Praxíteles, escultor griego (h. 350 a. C.), 108, 126, 276, 295.
Proclo, filósofo neoplatónico (s. V d. C.), 286, 293, 298, 306.
Protágoras de Abdera, filósofo sofista (s. V a. C.), 96, 102, 104, 105, 113.
Pseudo-Aristóteles, ecléctico (s. I a. C.), autor de «De mundo» y «Problemata», atribuidos a Aristóteles, 95, 238, 310.
Pseudo-Dionisio o Pseudo-Aeropagita, escritor anónimo cristiano místico (s. V d. C.), 334.
Pseudo-Longino, crítico literario (s. I d. C.), 180, 245, 249, 251, 253, 254, 256, 261, 263, 264, 266, 269, 342.
Pseudo-Siriano, escritor anónimo cuyas obras han sido atribuidas a Siriano (s. V d. C.?), 245, 253, 266.
Ptolomeo Filadelfo, 227.

Quattrocchi, L., 118.
Quersifronte de Cnosos, arquitecto, autor de tratados de arquitectura (s. IV a. C.), 280.
Quintiliano, rétor (h. 35-95 d. C.), 183, 196, 198-99, 200, 206, 209, 244, 245, 251, 253, 254, 256, 262, 267, 273, 275, 294, 296, 297, 300, 302, 304, 309, 311, 319, 320, 321, 325, 342.

Rabe, H., 262, 323.
Radermacher, L., 236, 265, 266.
Read, H., 16.
Regner, J., 229.
Reinach, S., 243.
Reinach, Th., 232.
Reisch, E., 83, 308, 312.
Reiss, J., 190.
Renan, E., 276.
Riemann, H., 24.
Roberts, W. R., 270.
Rodenwaldt, G., 49.
Rose, H., 49.
Rostagni, A., 186, 234.
Rostowtzeff, M., 279.

Safo, poetisa griega (620-580 a. C.), 26, 35, 37, 38, 46.
Saintsbury, G., 16.
San Agustín, obispo de Hipona, filósofo y teólogo cristiano (354-430 d. C.), 12, 346.
Sarnaco, autor de un tratado sobre la arquitectura, 280.
Sátiro, arquitecto, autor de unos trabajos sobre la arquitectura (s. IV a. C.), 280.
Shäffer, W., 15.
Schaerer, R., 31.
Schäfke, R., 16, 229, 232.
Schasler, M., 5.
Schenkl, C., 83, 308, 312.
Schlosser, J., 16.
Schöne, R., 67, 292.
Schubert, O., 62.
Schuhl, P. M., 67, 118.
Schweitzer, B., 49, 118.
Séneca (Lucio Anneo), filósofo estoico (3 a. C.-65 d. C.), 180-183, 195, 196, 200, 201, 207, 209, 245, 247, 249, 252, 263, 264, 301, 304, 305, 309, 319, 325, 342.
Sexto Empírico, filósofo escéptico (s. II d. C.), 93, 183, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 206, 228, 234, 237, 238, 239, 241, 242, 245, 257, 258, 261, 269, 297.
Sikes, E. E., 50.
Silanión, autor de un tratado sobre la arquitectura, 280.

Sileno, arquitecto, autor de trabajos sobre la arquitectura, 53, 280.
Simónides, poeta griego (556-468 a. C.), 25, 38, 103, 105, 347.
Sinko, T., 48, 50, 241, 242, 244, 245.
Snell, B., 53.
Sócrates, filósofo (469-399 a. C.), 48, 52, 81, 85, 86, 96, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 128, 130, 133, 138, 150, 159, 174, 198, 213, 285, 302, 342, 349.
Sófocles, trágico (496-406 a. C.), 50, 51, 52, 76, 82, 147, 150.
Solón, legislador y poeta (s. VII/VI a. C.), 27, 35, 37, 38, 42, 44, 45, 48.
Srebrny, S., 22.
Stefanini, L., 118.
Steinhaus, H., 77.
Steven, R. G., 118.
Strong, E., 279.
Stroux, J., 49.
Strzygowski, J., 279.
Stuliński, J., 72.
Stumpf, C., 230.
Suidas, lexicógrafo (s. X d. C.), 231.
Sulpicio Víctor, 275.
Svoboda, K., 5, 16, 35, 145, 195, 210, 245.
Swift, E. S., 279.
Szmydtowa, Z., 145.
Szymański, E., 183.

Tácito, historiador romano (h. 55-120 d. C.), 28, 244, 248, 274.
Taletas de Creta, poeta, músico (s. VII a. C.), 26.
Tatarkiewicz, W., 16, 30, 32, 49, 149, 298, 299, 317.
Teichmüller, G., 145.
Teócides, autor de un tratado de arquitectura, 280.
Teócrito, poeta (s. III a. C.), 241.
Teodoro de Focea, arquitecto y autor de trabajos sobre la arquitectura (s. VI a. C.), 280.
Teófilo de Antioquía, escritor cristiano (s. II/III a. C.), 243.
Teofrasto, filósofo aristotélico (h. 372-287 a. C.), 101, 231, 239, 245, 250, 256, 273, 342.
Teognis de Megara, poeta (s. VI a. C.), 27, 38, 46, 52, 103, 345.
Teón de Esmirna, matemático y comentarista de Platón (h. 130 d. C.), 94.
Terencio (Publio Terencio Afro), comediógrafo romano (h. 195-159 a. C.), 219.
Terpandro de Lesbos, músico y poeta (h. 675 a. C.), 25, 26, 226, 234.
Tertuliano, filósofo cristiano (n. h. 160-240 d. C.), 244.
Thiersch, A., 55.
Timoteo de Mileto, músico (s. V/IV a. C.), 226.
Tirteo, poeta y músico (s. VII a. C.), 234.
Tolomeo, matemático y geógrafo (h. 150 d. C.), 232.
Tomás de Aquino, escolástico (s. XIII), 12.
Trasilo, erudito humanista (s. I a. C.), 96.
Trendelenburg, A., 145, 160.
Tucídides, historiador griego (h. 460-h. 396 a. C.), 38, 44, 48, 53.
Tzetzes, Jan, escritor bizantino (s. XII), 67.

Ugolini, G., 53.
Unstersteiner, M., 102.
Usener, H., 67, 236, 265, 266, 267.
Utitz, E., 16.

Valgimigli, M., 295.
Varrón (Marco Terencio Varrón), erudito romano (117-26 a. C.), 28, 182, 243, 305, 318.
Venturi, L., 16.
Verdenius, W. J., 118.
Viollet-le-Duc, E. E., 30.
Virgilio (Publio Virgilio Marón), poeta romano (70-19 a. C.), 196, 243.
Vitruvio (Vitruvio Polión), arquitecto (s. I a. C.), 55, 56, 57, 59, 61, 64, 65, 72, 73, 100, 180, 182, 183, 244, 252, 280-291, 294, 296, 297, 298, 342.

Wagner, R., 226.
Waldock, A. J. A., 50.
Walter, J., 5, 16.
Weil, H., 232.
Westphal, R., 24, 226, 320.
Wickhoff, F., 278.
Wilamowitz Moellendorf, U. V., 53, 126, 243.
Winnington, R. P., 24.
Wolff, O., 55.

Yámblico de Calsis (Siria), filósofo neoplatónico (s. IV d. C.), 93, 94, 254, 305.

Zeller, E., 118, 119.
Zenodoro, escultor (s. I a. C.-s. I d. C.), 297.
Zenón de Cizio, filósofo estoico (s. IV/III a. C.), 194, 196, 197, 199, 201, 203, 206, 207.
Zeuxis de Heraclea, pintor (s. V a. C.), 76, 108, 147, 150, 215, 220, 225, 296, 300.
Zieliński, T., 22, 242.
Zimmermann, R., 5, 16.
Zóltowski, A., 80.

Indice general

	Páginas
Preámbulo	5
Introducción	9
I. LA ESTETICA DEL PERIODO ARCAICO	19
1. El período arcaico	19
2. Los principios de la poesía	22
3. Los principios de las artes plásticas	28
4. Los conceptos estéticos de los griegos	30
5. La estética de los primeros poetas	35
II. LA ESTETICA DEL PERIODO CLASICO	47
1. El período clásico	47
2. La literatura	50
3. Las artes plásticas	53
4. La estética y la filosofía	85
5. La estética de los pitagóricos	87
6. La estética de Demócrito	96
7. La estética de los sofistas y de Sócrates	102
8. Evaluación de la estética preplatónica	117
9. La estética de Platón	118
10. La estética de Aristóteles	145
11. Fin del período clásico	174
III. LA ESTETICA DEL PERIODO HELENISTICO	177
1. El período helenístico	177
2. La estética de la filosofía helenística	180
3. La estética de los epicúreos	183
4. La estética de los escépticos	189
5. La estética de los estoicos	194
6. La estética de Cicerón y de los eclécticos	209
7. La estética de la música	226
8. La estética de la poesía	241
9. La estética de la retórica	270
10. La estética de las artes plásticas	276
11. Clasificación de las artes	316
12. La estética de Plotino	327
13. Evaluación de la estética antigua	341
Indice onomástico	351